مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العـــدد 110 ربيـــع 2002 الســـنة السابعـــة و العشـــرون

تنويـــــه

تعتذر هيئـة تحرير الآداب الأجنبيـة عن قبول أيـة مـادة غير مرفقة بالأصل الأجنبـي؛ كما ترجو الهيئـة مـن السادة المترجمين كتابـة اسـم المؤلـف والمتـرجم وعنـوان المـادة والمرجـع باللغـة الإنكليزيـة أو اللغـة الأصلية التـي كتب بها النص.

❑❑

دعوة

تنوي مجلة "الآداب الأجنبية" نشر ملف خاص عن ((المقاومة في الأدب)) يرجى من الباحثين والمترجمين تزويد المجلة بالمواد التي تتعلق بهذا الموضوع مرفقة بالأصول.

□□

الافتتاحية

التمازج والتفاعل

بقلم رئيسة التحرير:
▪ د.بثينة شعبان ▪

في هذا العدد باقة من المقالات الشيقة بالفعل والتي تؤكد على انفتاح العرب على الآخر وفهمهم لأدبه ونقده واعتزازهم بالاطلاع على الآداب الأخرى دونما شعور بالحيف أو النقص. فالمساجلة بين يزيد بن مفرّغ وفيكتور هوغو قراءة إلزامية تقدم للقارئ المتعة والفائدة الجليلة. ومقال مكانة بودلير يقدم نظرة أدبية وسياسية وتقييمية شاملة لمكانة بودلير وأدبه. كما أن مقال هنري غيفورد ترجمة:د.فؤاد عبد المطلب فيشكل إضاءة نقدية جميلة على النقد وتلاقح الآداب والذي نحن بأمس الحاجة إليه اليوم في عصر العولمة. وعلنا نجد في هذا المقال حلاً لإشكالية العولمة والتفرد حين نقرأ به: "ويمكن أن يقال إنه بينما تتعلم لغات العالم اليوم بشكل دائم من بعضها بعضاً وتتلاقى في خبرة مشتركة فإنها تصرّ بغيرة على تفردها.

وعلى عاتق [اللغة] تقع مهمة الحفاظ على ذاتنا، وعلى التوكيدات

والاحتياطي الذاتي، كما أن خصوصية الفرد تتحدد من خلال علاقته الحميمة باللغة.

وليس هناك أجنبي أبداً يستطيع أن يتغلغل إلى أعماق اللغة، لكنه يمكن أن يتعلم التعرف على صيغها المميزة ويفهم إيقاعاتها. ويجب أن يقبل دارس الأدب المقارن بأن هناك عتبة يجب أن يتوقف عندها.

وسيستمد نصف الإغراء في عمله من الإحساس المتزايد بأن الحالة المفردة القائمة في حد ذاتها والطريقة المميزة الخاصة هي التي تمنح كل أدب جماله وسره الخاص به".

والحقيقة إن مقال فوروغ فاروخزاد: كشف النقاب عن الآخر يكشف لنا عمق التجربة الإنسانية المشتركة وجمال التعبير عنها، والذي تحتفظ كل لغة وكل أدب بالحق بالتفرد به. ويخلص القارئ من هذه الباقة بالاستنتاج أن الأدب يعكس النفس والتجربة الإنسانية، وأن اختلاف الثقافات والآداب واللغات يغني ألوان هذه التجربة وعمقها وسطوعها في النفس الإنسانية والعالم.

لاشك أن من يقرأ الأدب بعمق ويفهم روح الأدب يتخلص وبجدارة من كل الصغائر ومشاعر الفوقية أو التعصب أو الحقد أو الكراهية لأنه يعرف حق المعرفة أن إنسانية الإنسان تسمو فوق العرق والانتماء وأن التجربة البشرية هي ذاتها في شرق العالم وغربه وشماله وجنوبه مع اختلاف في الدرجات والأبعاد. يخلص القارئ من قراءة هذه المقالات بشعور يحثه على المزيد من القراءة والاطلاع وكشف مكنونات الآداب العالمية. علَّ هذا الشعور هو الذي حدا بأجدادنا أن يترجموا وينهلوا من معارف الآخرين، ويطوروا بذلك معارفهم والمعرفة عكس الماء لأنه كلما نهل منها الإنسان ازداد عطشاً.

وفي هذا الإطار نفسه وبالروح ذاتها يحتفي شاعر إسباني بابن عربي ليذكرنا مرة أخرى في هذا العدد بجمال تلاقح الثقافات والآداب وما يعكسه هذا التلاقح من حيوية وغنى وألق كما نتلقى دعوة لإعادة اكتشاف الشاعر ناظم حكمت ونقرأ مختارات من شعر سيرغي يسنين ومن شعر شعراء فرنسيين آخرين.

وتزين العدد أيضاً مسرحية اللاعب الآخر، ويختتم بمراجعات وأخبار أدبية مترجمة وبهذا نأمل أن نكون قد قدّمنا للقارئ العربي حفنة من الأدب الأجنبي الممتع والمفيد على أمل اللقاء به مرة أخرى على صفحات المجلة بمختارات لا تقل فائدة ومتعة، كما ندعوه أن يغني المجلة ويتحفنا بما لديه من ترجمات أو آراء لدفع عجلة عملنا إلى الأمام والارتقاء به قدر المستطاع.

❑❑❑

الأدب المقارن
في رسالة إلى صديق
بين يزيد بن مفرِّغ وفيكتور هوغو

■ د.عبد السلام العجيلي

كم في الدروب وأرض الروم من قدم ومن جماجم صرعى ما بها قبروا

ومن سرابيل أبطال مضرجة ساروا إلى الموت ما خاموا ولا ذعروا

بقندهار، ومن تكتب منيته بقندهار، يرجّم دونه الخبر

يزيد بن مفرّغ الحميري

Oceano Nox

Oh! Combien de marins, combien de capitaines
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines,
Dans ce morne horizon se sont évanouis!
Combien ont disparu, Dure et triste fortune!
Dans une mer sans fond, sous une nuitsans lune,
Sous l'aveugle coéan àjamais enfouis!

Combien de patrons morts avec leurs équipages!
L'ouragan de leur vie a pris toutes les pages
Et d'un souffle il atout dispersé sur les flots!
Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée.

Chaque vague en passant d'un butin s'est chargée
L'une a saisi l'esquif, l'autre les matelots!

Nul ne sait votre sort , pauvres têtes perdues!
Vous roulez à travers les sombres étendues,
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus
Oh! que de vieux parents, qui n'avaient plus qu'un rêve,
Sont morts en attendant tous les jours sur la grève
Ceux qui ne sont pas revenus!

Victor Hugo

ليل المحيط
(أوسيانو نوكس).

آه! كم من بحار ومن قبطان
ممن انطلقوا مرحين إلى أسفارهم المبعدة
قد تلاشوا واضمحلوا في هذا الأفق الكئيب
كم منهم تراه اختفى، ياللحظ القاسي والحزين
في بحر لا قرار له، وفي ليل لا قمر فيه
دفيناً إلى الأبد في أعماق المحيط الأعمى!

كم من ربان داهمته المنية هو وملاحيه
صفحات حياتهم انتزعتها العاصفة كلها
وبنفخة واحدة بعثرتها فوق الأمواج
مامن أحد عنده علم بنهايتهم الغرقى في الهاوية
ومامن موجة تمر إلا وتحمل شيئاً من بقاياهم

موجة تحمل المجذاف، وموجة تحمل الملاح!

لا أحد يعرف مصيركن أيتها الهامات الضائعة
تتدحرجن عبر المدى المظلم
وتصطدم جباهكن الميتة بالقواقع والأصداف المجهولة.
آه! وكم هم أولئك الشيوخ من الأهل الذين لم يكن لهم غير حلم واحد،
فارقوا الدنيا وهم على حصى الشاطئ ينتظرون
أولئك الذين ما كانوا إليهم يعودون!

فيكتور هوغو

إليك يا صديقي:

أمس اشتكيت لي من أنك لا تجد لذة في قراءة الشعر العربي، إذ تفتقد فيه الخيال الواسع الساحر والصور المتسلسلة والوحدة الشاملة لأجزاء القصيدة، وكل ما تجده في قراءتك للشعر الغربي. حاولت أن أبين لك مجال المتعة في كل منهما، وما أظنني استطعت ذلك في الكلمة القصيرة التي قلتها لك. وفي رأس هذه الرسالة أثبت لك قطعتين متماثلتين، والقياس مع الفارق، من الشعر العربي والشعر الفرنجي، وفيهما تتمثل الخصائص الفنية لكل من اللونين الأدبيين في أغلب صفاتهما وأبرزها.

ولعله من الجور أن نقارن بين شاعرين متفاوتين في المنزلة الأدبية، كل منهما في محيطه، كتفاوت يزيد بن مفرغ الحميري وفيكتور هوغو. هوغو في منزلته بين شعراء لسانه يصح أن يقارن ببشار بن برد، أو ابن الرومي، أو بالمتنبي بين شعراء العربية. إلا أن أي شاعر عربي مجيد يصلح لأن يكون ممثلاً للروح الشعرية العربية، كما يصلح لذلك أكبر شاعر. مرد هذا إلى أن الروح الشعرية ليست شيئاً خاصاً يحمله فرد واحد، أو أفراد قلائل من كل جيل، فيشار إليهم بالبنان على أنهم شعراء. بل هي، ولاسيما في أيام يزيد بن مفرغ الحميري أعني في صدر خلافة بني أمية، روح عامة يحملها الشعب العربي بأسره. يكاد كل عربي في تلك الأيام يكون قادراً على أن يقول شعراً في المناسبة التي تثير شاعريته الموروثة. ومن لم يقدر على

ذلك، وهم قلة، فإن الواحد من تلك القلة كان يحمل من خصائص الروح الشعرية ما يعينه على أن يفهم الشعر ويحس به كما صاغ الشاعر شعره وأحس به. وإنك لترى عند يزيد بن مفرغ الحميري وعند كثير من أمثاله، ممن قل حفاظ شعرهم وانمحى ذكرهم في هذه الأيام، صوراً شعرية أجمل بكثير من الصور التي تجدها في شعر جرير بن الخطفى، وهو السائر الذكر الواسع الشهرة، وعند أمثاله من الشعراء الطائري الصيت.

هذه الأبيات الثلاثة التي أثبتها لك في صدر رسالتي هي مقطع من قصيدة ليزيد بن مفرغ الحميري قالها في خراسان، ابتدأها بالغزل وضمنها الهجاء. أما أبيات فيكتور هوغو فهي نحو من ثلث قصيدة نظمها على شاطئ المحيط وسماها بهذا الاسم اللاتيني الموسيقي الوقع. لن أتحدث هنا عن أسلوب شعراء العرب في تنويع الأغراض في قصيدة واحدة واقتصار شعراء الإفرنج على غرض واحد في قصيدتهم. وإنما أقصر كلامي على غرض القصيدتين، أو القطعتين اللتين رويتهما، فأقول إن الغرض فيهما واحد وإن اختلف الإطار المؤدى فيه هذا الغرض.

عن الغرض في أبيات ابن مفرغ أقول إن العرب ألفوا في صدر العهد الأموي، أيام كانت حمى الفتوح تغلي في دمائهم، ألفوا أن تتدفق موجاتهم منطلقة من الجزيرة العربية وبلاد الشام والعراق نحو جبال الأناضول وسهوب آسيا الوسطى، حاملة كلمة الله إلى بقاع وأمصار لم تطأها قدم عربي قبل ذلك. وألفوا كذلك أن يروا مجاهديهم المبعدين في غزواتهم عائدين إليهم تكسوهم حلل المجد والفخار، كما ألفوا أن يسمعوا عن أناس بقوا في البقاع التي غزوها ممكنين لانتصاراتهم ومحتفظين بما ملكوه في تلك الانتصارات.

وعن غير هؤلاء وأولئك، سمعوا عن أناس ذهبوا ذهاباً لا رجعة له، لم يرهم أحد، ولم يحمل أحد خبراً عنهم. ظل هؤلاء سراً طوته تلك القفار النائية بين وهادها ونجودها وفي أيامها ولياليها. وفي عصر البطولات والمغامرات ذاك، كان الشعراء في بوادي العرب وحواضرها يتساءلون في قصائدهم عن أخبار أولئك الغائبين بلا عودة، عن مآثرهم وعن مصائرهم، وكان يزيد بن مفرِّغ الحميري في أبياته هذه واحداً من هؤلاء المتسائلين.

والغرض عند فيكتور هوغو لا يتعلق بالمفتقدين في الصحارى والسهوب والجبال والوديان، بل بالذين ركبوا البحار وما آبوا من غيابهم فيه. ذلك أن البحار

هي بوادي شعراء الفرنجة. فمنذ الأزل ورجال البحر في بلاد الغرب يضربون صدور الأمواج بمجاذيفهم ويرفعون للرياح أشرعتهم نحو آفاق قد تكون مجهولة وحظوظ ربما كانت قاتمة. نوتيون وملاحون، وربابنة وقباطنة، ضربوا في هذا القفر المائي العريض، فوق العباب وتحت السماء، الأيام والشهور والسنين التي لا عداد لها. منهم من تعلق بحبال المغامرات وسجل اسمه على صفحات التاريخ، ومنهم من عاد إلى ذويه ليقضي باقي عمره في أمان، ومنهم من راح فلا أوبة ولا رجوع. كم من شاعر وقف على شاطئ المحيط فاستنطق صخور الشاطئ وأمواج البحر عن هؤلاء الذين لم يؤوبوا. لقد كان هوغو من هؤلاء المستنطقين.

أول ما تلحظه في المقارنة بين هاتين المقطوعتين هو عدم التناسب بين حجميهما. ولا يزال هناك خمسة مقاطع من قصيدة فيكتور هوغو، لم أروها لك، كلها إفصاح عن شعوره ليلة واجه المحيط. الإحساسان في المقطوعة متماثلان، ولكن الفرق واضح في عدد الكلمات المعبرة عن ذينك الإحساسين فيهما. ولسنا نستطيع التخلص هنا من مقولة هيبوليت تين عن تفاعل البيئة والجنس والزمن في تهيئة الأديب. فالاقتضاب في الكلام خلق في العربي قد يكون خاصة من خواص الجنس، أعني العرق، أو يكون أثراً للبيئة العربية المجدبة التي طبعها الاختصار في كل ناحية من نواحيها. فليس في تاريخ العرب، حين كانوا أمة مستقلة عديمة الروابط بغيرها من الأمم، مثل ما في تاريخ الأمم الغربية من ملاحم شعرية طويلة أو محاورات فلسفية أو اجتماعية فضفاضة، ولا مفاخرات يطول جدال المتنافرين فيها. وكل ما وصل إلينا من الكلام الكثير عند العرب بضع مقالات يغلب عليها أنها مصنوعة لوفود العرب أمام كسرى، وخطبة منمقة لقس بن ساعدة الإيادي. ولم يكن المفاخر في أسواق العرب يزيد على أن يقول: أنا أعز العرب لأني أبو عشرة وأخو عشرة وعمّ عشرة وخال عشرة، ما فيهم إلا فارس مشهور!... أو أن يمد المفتخر رجله في سوق عكاظ، وهو يقول: من كان أعز مني فليضربها! وليس الأمر كذلك عند الأمم الغربية. فالملاحم والمحاورات عرفها الإغريق والرومان والفرنسيون وأنتجوا فيها بكثرة، فهم متعلقون بالفصاحة والبيان مع الإطناب والتطويل في ميادين السياسة والقضاء والآداب.

على أن الإيجاز وحده ليس مدعاة للفخر دوماً. ثمة جماعات في المناطق الاستوائية بلغ التزام الإيجاز عندها حد الاكتفاء بالإيماء وهز الرأس والأطراف عن

الكلام، وهي ليست من البيان والإفهام في شيء. وإذا كان تأثير البيئة يبدو في إيجاز العربي واختصاره في الكلام فإن خصائص الجنس التي تتبدى في ذكائه وتفتح ذهنه لا تسمح لهذا التأثير بأن يطمس بلاغته وحسن بيانه، ففي العبارة المقتضبة يضع الأديب العربي عالماً كاملاً من الصور، تتجلى أمام المتلقي العربي واضحة في ثنايا كلماتها القليلة. هذه الصور يبرزها اختيار حروف العبارة وتتابع كلماتها وترديد أسماء معينة، من شانها كلها أن ترسم في المخيلة صوراً شتى يوحي بها المتكلم. وهذا الأسلوب من الصياغة يجعل من الصعب على من تكون له ذهنية كذهنية صائغ العبارات المقتضبة أن يتفهم عناصر الجمال فيها. وهذا ما يفسر كون ألوان من الإيجاز التي تتبدى في بعض آيات القرآن الكريم مثلاً تبدو غريبة على القارئ العربي في أيامنا هذه، في حين أنها كانت ذروة في الإعجاز عند من سمعوها أول مرة في زمن التنزيل. فكأن آيات الأدب العربي مثل بعض الكتابات الدقيقة التي يستعان لقراءة ما فيها بالعدسات المكبرة، فهي لا يستطاع فهم محتواها بغير استعمال هذه العدسات، على أننا اليوم، ونحن نفتقد السليقة الذهنية القريبة من ذهنية العربي في العصر الأموي، نستطيع أن نصل إلى ماكان يصل إليه ذلك العربي ببداهة وعفوية، إذا ما تفهمنا الظروف التي نظم فيها الشاعر الذي هو يزيد بن مفرِّغ الحميري أبياته الثلاثة المبدوءة بها هذه السطور.

في ثلاثة مقاطع وثمانية عشر بيتاً من الشعر ترى أن فيكتور هوغو يتساءل دهشاً وحزيناً عن البحارة والربابنة الذين تلاشوا واختفوا في أحشاء خضم لا قاع له وفي ليلة لا قمر فيها. إنه يستقصي جوانب الصورة التي تراءت في مخيلته، متحدثاً بإسهاب عن جثث الغرقى المتهاوية في الظلمات صاكة بجباهها الميتة أحجار القاع وأصدافه. وفي وصفه لما تراءى له لا يترك مجالاً لإجهاد فكر القارئ أو المستمع أو زيادة للمستزيد.

أما الشاعر العربي فقد قدم لك لما يريد أن يطلعك عليه صورة مقاربة للصورة التي رسمها هوغو، ولكن بأسلوب آخر. لم يطل الشرح ولم يكثر من الأوصاف بل أوجز واختصر، ومع ذلك فقد بلّغ وأفهم وأوحى في ثلاثة أبيات مثل ما فعل هوغو في ستة عشر بيتاً وثلاثين بيتاً أخرى لم أثبتها لك.

في أبياته الثلاثة لم يطنب يزيد بن مفرِّغ في التحدث عن الأصقاع النائية التي ابتلعت الغزاة، فما كانت لهم رجعة من غزواتهم المبعدة، إطناب هوغو في التحدث

عن ضياع بحارته. كل ما فعله ابن مفرِّغ هو أن نطق بكلمتين مفردتين: الدروب، وأرض السند. هاتان الكلمتان تحملان إلى العربي حاضر البديهة ونشيط الذهن موحيات لا تقع تحت حصر. الدروب، هي تلك المضائق التي تخترق جبال طوروس والتي شهدت جيوش الغزاة ذاهبة وآيبة وتخضبت صخورها بدماء المقاتلين في عشرات المعارك بين العرب والروم. وأرص السند، هي البقاع التي لم يكن العربي يظن أن لها وجوداً في امتدادها وراء ممر خيبر وصخوره حيث يكمن موت أسود خلف كل صخرة منها. مفردتان ترسمان الكثير الكثير من الصور في مخيلة عربي ذلك الزمن حين تسقطان في سمعه. فإذا سمع بعدهما مفردات الجثث وصرعى ما بها قبروا، وسرابيل أبطال مضرجة، اكتملت في تصوره لوحة رائعة ومثيرة عن بواد ومرتفعات ووهاد يرتد البصر عن أقصاها حسيراً، وتطلع الشمس فوقها على جماجم مبعثرة هنا وهناك وعظام متناثرة وأشلاء أبدان لا تزال تصبغ مزق جلودها الدماء النازفة، وتكتمل الصورة المادية في هذه اللوحة بصورة معنوية، نفسية، حين يقول الشاعر لسامعه إن هذه الجماجم والجثث هي لأبطال ساروا وهم يعلمون أنهم إلى الموت سائرون، فما خافوا في علمهم بهذا ولا ذعروا!...

في آخر مقاطع هوغو الثلاثة يصف الشاعر إسدال النسيان ستاره على ذكرى أولئك المنكودين الذين ابتلعتهم لجج المحيط. وهو في المقاطع التي لم أثبتها لك يفصِّل في وصف ما محاه هذا النسيان من ذكرى الغرقى في تلك اللجج. يطبق الموت أجفان أهليهم الذين طالما انتظروا عودتهم على حصى الشاطئ دون أن تتكحل أعينهم برؤيتهم عائدين. لا تثبت أسماءهم حجرة منقوشة في مقبرة القرية ولا تتردد ذكراهم في أغنية ساذجة لشحاذ تحت الجسر المتهدم. يرسم الشاعر لذلك النسيان كل الصور الموحية به، ويقدمها إليك جاهزة لا تجهد أنت في تصورها. أما شاعرنا العربي فهو لايفعل ذلك. إنه يشركك في صياغة اللوحة المعبرة عن ذلك النسيان، بأن يلقي إليك كلمات قليلة تدفعك بإيحاءها إلى تصور اللوحة بنفسك. إنه يقول:

بقندهار، ومن تكتب منيته   بقندهار، يرجّم دونه الخبر

كلمة قندهار وحدها، بعجمتها وفخامة لفظها، تحمل إلى العربي، عربي تلك الأيام بصورة خاصة، عالماً من الصور غير المألوفة له. فإذا قال بعدها: يرجم دونه

الخبر، أتم صورة النسيان كاملة ومقنعة. إنه بهذه الكلمات القليلة قد بين لسامعه القوة التي تتمحي بها الأسماء ومسمياتها، في ذلك البلد القاصي الذي اسمه قندهار. لقد أدت هذه الكلمات بإيحائها القوي ما أدته مقاطع فيكتور هوغو بكلماتها الكثيرة، وزادت عليها بأنها، كما قلت أعلاه، حين لم تحمل إلى القارئ أو السامع بإسهابها لوحة النسيان جاهزة، أشركته برسم تلك اللوحة وصياغة عناصرها بتخيله وتصوره الذاتيين.

الاقتضاب الذي تظاهر في أبيات يزيد بن مفرغ المفعمة بما يثير الخيال ويدعو إلى التصور إنما هو، كما أسلفت، طبع في العربي بصورة عامة، وفي الشعر العربي بصورة خاصة. ولعل وحدة البيت في القصيدة العربية ما هي إلا إحدى تظاهرات الاقتضاب المذكور. وحدة البيت هذه لم يعد بميسور الشعراء المتأخرين، شعراء هذا العصر على الأخص، التزامها بكفاءة كما كان يفعل الأولون. ذلك لأن التصورات والأخيلة عند المتأخرين اختلفت باختلاف أنماط الحياة وألوان الثقافة عنها عند الأولين. وهذا هو أحد مباعث الهلهلة والاضطراب اللذين نجدهما في كثير مما نقرأه من الشعر الحديث، إذ أدَّى إليهما ضياع التوازن بين المباني والمعاني فيه.

ولابد من القول إن تأثرنا بهذه الأبيات الثلاثة وأمثالها يكون أكثر كلما كنا في استعداد نفسي وأجواء فكرية وثقافية مماثلة أو قريبة مما كان فيه الشاعر والمستمعون إليه أيام نظم أبياته هذه. هذه الأبيات كانت قادرة في تلك الأيام على أن تؤثر في نفوس من يتلقونها تأثيراً لا يقاس به التأثير الذي ينالنا نحن منها في زمننا هذا. ومصداق على ما أقوله أورد ما يرويه صاحب الأغاني عما فعلته هذه الأبيات بعينها في أحد مجالس هرون الرشيد الغنائية، فقد روى أبو الفرج الأصفهاني أن الرشيد سمع بأن مغنّيه ابن جامع يكون أحسن ما يكون غناء إذا حزن، فأحب أن يسمعه على تلك الحال. وفي أحد مجالس أنسه قال الرشيد لابن جامع: وردت إلينا خريطة فيه نعي والدتك! وكان ابن جامع باراً بأمه، فاندفع يغني بتلك الحرقة والحزن في قلبه بأبيات يزيد بن المفرّغ:

كم في الدروب وأرض الروم من قدم	**ومن جماجم صرعى ما بها قبروا**
ومن سرابيل أبطال مضرجة	**ساروا إلى الموت ما خاموا ولا ذعروا**
بقندهار، ومن تكتب منيته	**بقندهار، يرجّم دونه الخبر**

قال راوي الخبر: فوالله ما ملكنا أنفسنا، ورأيت الغلمان يضربون برؤوسهم الحيطان والأساطين...

على أنه ليس من الإنصاف، ولا من المعقول أو الممكن، أن نطالب القارئ العربي اليوم بأن يعود بفكره وثقافته وأجواء حياته إلى مثل ماكان عليه الناس في أيام قيل فيها هذا الشعر، ليحسن الاستمتاع به.

ما نتمناه لهذا القارئ العربي، وهو أمر ممكن ومطلوب، أن يعرف تاريخ أمته حق المعرفة وأن يحسن لغتها تمام الإحسان، وأن يتملى من ثقافتها وأدبها كما يجب عليه أن يفعل. إذا صح له كل هذا أو صح له نصيب كبير منه فهو لا شك قادر على تقبل أبيات ابن مفرغ وأمثالها والتمتع بجمال ما تصفه وما توحي به مثل قبول الأولين لها وتمتعهم بها. فما يبعد القراء العرب اليوم، ولاسيما الشباب منهم، عن اكتشاف مجالي الجمال الفني في أبيات ابن مفرغ ويدفعهم إلى استحسان قصيدة فيكتور هوغو، هو أن المحيط الأطلسي، الذي وقف الشاعر الفرنسي على شاطئه وتحدث عن ربابنته وملاحيه، أصبح في تفكيرهم وثقافتهم وتصوراتهم أقرب إليهم بكثير من الصحارى العربية أو قندهار التي غزتها جيوش أجدادهم وضاعت فيها آثار الأبطال من أولئك الأجداد. ليس العيب إذن في أدبنا حين تفضل ناشئتنا عليه الآداب الغربية بألوانها المختلفة. بل هو العيب فينا نحن، حين تعوزنا السليقة والطبع والمعرفة التي بها نصل إلى فهم أدبنا ولذة تذوقه وإلى حسن تقديره والاستمتاع به.

❑❑❑

مكانـــة بودلـــير

تأليف: بول فاليري

■ ترجمة: زياد العوده ■

إن "بودلير" في أوج مجده؛

فهذا المجلَّد الصّغير، مجلَّد: "زهور الشَّرّ"، الذي لا يصلُ إلى ثلاثمئة صفحة، يعادلُ في تقدير الأدباء، الأعمالَ الأكثر شهرةً وضخامةً. لقد تُرجم إلى معظم اللّغات الأوروبية، وتلك واقعةٌ سوف أتوقّفُ عندها للحظةٍ من الزّمن؛ فهي واقعةٌ لا مثيل لها في تاريخ الآداب الفرنسيّة، كما أظنّ.

إن الشعراء الفرنسيين على العموم غير معروفين، ولا يلاقون الاستحسان في الخارج إلاَّ قليلاً، وتُنسَبُ إلينا ميزةُ النثر على نحو أيسر؛ غير أن القدرة الشعريّة لا يُسلَّم بها لنا إلاَّ بتقتيرٍ وصعوبة. إن النّظامَ، وذلك النَّوعَ من الصّرامة اللَّذين يسودان لغتنا، منذ القرن السَّابع عشر، وتشدُّدَنا الخاصّ، وعَروضَنا الدقيق، وميلَنا إلى التبسيط والوضوح الفوريّ، وخشيتَنا من المبالغة والسّخرية، وذلك الضّرب من الاحتشام في بياننا، ونزوع فكرنا إلى التجريد قد صنعت لنا شعراً على درجةٍ كافيةٍ من الاختلاف عن شعر الأمم الأخرى، وهو شعرٌ غير محسوسٍ بالنسبة إلى تلك الأمم في أغلب الأحيان.

إن "لافونتين" يبدو غثّاً بالنسبة للأجانب. أما "راسين" فمحرّمٌ عليهم، إن إيقاعاته على درجةٍ مفرطةٍ من الحذاقة، وتصويره صرفٌ إلى درجةٍ فائقة، وخطابه مفرطٌ في أناقته، وفي دقائقه، بحيث لا يمكن أن يتأثَّرَ بها أولئك الذين لا يمتلكون

معرفةً عميقةً وأصيلةً بلغتنا.

إن "فيكتور هيغو" ذاته قلّما شهد انتشاراً خارج فرنسا إلاَّ من خلال رواياته.

أمّا مع "بودلير"، فإن الشعر الفرنسي يخرج أخيراً من حدود الأمّة، ويأخذ النّاسُ بقراءته في العالم. إنه يفرضُ نفسه باعتباره شعر الحداثة نفسه، وهو يولّدُ المحاكاة، ويُخصّبُ عقولاً عديدة. إن رجالاً من أمثال "سوينبورن"، و"غابرييل دانوّزيو"، و"ستيفان جورج"، يشهدون بصورةٍ رائعةٍ على تأثير "بودلير" في الخارج.

يمكنني إذن أن أقول: بين الشعراء الأعظم، والأكثر موهبة من "بودلير"، إلى حدٍّ بعيدٍ، مامن شاعر بينهم أكثر أهميةً منه.

فعلام تقوم هذه الأهميةُ الفريدةُ؟ وكيف أمكن لشخصٍ على تلك الدّرجة من الخصوصيّة، وعلى ذلك البعد عن المعدَّل الوسطيّ، شأن بودلير، أن يوَلّد حركةً على تلك الدّرجة من الاتّساع؟

إن هذه الخطوة العظيمة اللاّحقة (بعد الوفاة)، وهذا الخصبَ الذهنيَّ، وهذا المجدَ في أعلى مراحله، لابدَّ من أن تكون مرتبطةً ليس فقط بقيمته الخاصَّة باعتباره شاعراً. بل بظروفٍ استثنائية أيضاً. إنَّه لظرفٌ استثنائي أن يرتفقَ عقلٌ نقديٌّ بخاصّة الشعر. إن "بودلير" يدين لهذا الاقترانِ النّادر باكتشافٍ رئيسٍ. كان "بودلير" قد وُلد شهوانيَّاً ودقيقاً، كان ذا حساسيّةٍ قادَهُ التطلُّبُ فيها إلى أكثرِ ألوانِ البحثِ رهافةً عن الشكل، غير أنه لم يكن لتلك المواهب أن تصنع منه إلاَّ منافساً لـِ"غوتييه"، بالتأكيد، أو فنّاناً ممتازاً من فنّاني "البرناس"، لو لم يستحقّ، من خلال فضوله الذّهني، فرصةَ اكتشاف عالمٍ "فكريّ" جديد في مؤلَّفات "إدغار بو". إن شيطانَ الصَّفاء الذهني، وعبقريَّ التحليل، ومبتكرَ التوفيقات الأكثر جدَّة، والأكثر فتنةً للمنطق مع الخيال، وللصّوفية مع الحساب، وعالمَ نفسِ الاستثناء، والمهندس الأدبي الذي يعمِّق ويستخدمُ موارد الفنّ كافةً، تبدَّتْ لها جميعها، في شخص "إدغار بو" وأذهلته.

إن العديدَ من النظرات الأصيلة، والوعود الفائقة تسحره، فتتحوّل موهبتُهُ، من جراء ذلك، ويتبدَّل مصيرُهُ بتأثيره تبدُّلاً رائعاً.

سأعود بعد قليل إلى تأثيراتِ ذلك التمّاس السّحري بين هذين الذّهنين. غير أنه يتعيّن عليَّ منذ الآن أن أعاين ظرفاً ثانياً جديراً بالملاحظة لتكوُّن "بودلير".

فحينَ يصلُ إلى مرحلة الرّجولة، تكون الرّومانسية في أوجها، ويغدو جيلٌ باهرٌ ممتلكاً لإمبراطورية الأدب. إن "لامارتين"، و"هيغو"، و"موسّيه"، و"فينيي" هم سادةُ تلك الفترة. لنضع أنفسنا في وضع شابٍّ يبلغُ سنّ الكتابة في عام 1840. إنه يغتذي بأولئك الذين تحثُّه غريزتهُ على أن يُلغيهم. إن وجودَهُ الأدبي الذي استثاروه وغذّوه والذي حرّضهُ مجدُهم، وحدّدته مؤلَّفاتُهم، قد أصبح معلقاً على رفضِ هؤلاءِ الرِّجال، وإسقاطهم وإحلال غيرهم محلَّهم؛ فهم يبدون، بالنسبة إليه قد ملؤوا كلَّ فضاء الشُّهرة؛ فَيَمَنْعَ عليه أحدُهم عالمَ الأشكال، والآخرُ عالمَ المشاعر، وآخرٌ كلَّ ما يثيرُ الإعجاب، وآخرٌ العمق.

إن المقصودَ هو أن يتميّز المرءُ بأيِّ ثمنٍ عن مجموعةٍ من الشعراء الكبار الذين ألّفت بينهم المصادفةُ على نحوٍ استثنائي، في العصر نفسه، وجميعُهم في أوج اقتدارهم.

كان يمكن لمشكلةِ "بودلير" إذن . بل كان لابدَّ لها . أن تُطرَحَ على النحو التالي: "أن يكون شاعراً كبيراً، ولكن ألاَّ يكونَ "لامارتين"، أو "هيغو"، أو "موسّيه". وأنا لا أقول إن هذا الكلام قد كان واعياً، بل إنه كان موجوداً بالضّرورة في شخصِ "بودلير"، وحتى أنه قد كان "بودلير" نفسه من حيث الجوهر. لقد كان مبرِّر وجودِهِ؛ ففي مجالات الإبداع، التي هي أيضاً مجالات الزّهو، لا تنفصلُ ضرورة التميّز عن الوجود ذاته.

إن "بودلير" يكتبُ في مشروع مقدمته لديوان "زهور الشرّ"، "كان شعراءٌ مشهورون قد اقتسموا منذ زمنٍ طويل المقاطعاتِ الأكثر ازدهاراً في المجالِ الشِّعري الخ... ولسوف أصنع إذن شيئاً آخر...".

لقد آل الأمرُ به إجمالاً إلى معارضة النَظام على نحوٍ متزايدٍ في وضوحه، أو إلى غياب النّظام، وهو ما نسمّيه الرّومانسية، وأجبرته حالتُهُ النفسية، ومعطياتٌ أخرى على ذلك.

لن أقدّم تعريفاً لهذا المصطلح (الرّومانسية)؛ فقد يكون من الضّروري، لكي يحاولَ المرءُ ذلك، أن يكون قد فَقَدَ كلَّ إحساسٍ بالتشدُّد. ولا يشغلني هنا سوى أن أُرْجِعَ ردودَ فعلِ شاعرنا واستبصاراته الأكثر احتمالاً إلى "حالةِ ولادتها"، حين يتجابه مع أدبِ عصرِهِ. إن "بودلير" يتلقّى انطباعاً معيناً منها بحيث يُتاحُ لنا، ويُسهُل علينا حتى أن نسترجعه. وبفضل تتابعِ الزَّمن، وتطوّر الأحداث اللاّحق . بل

بفضل بودلير، وأعماله، ومصير تلك الأعمال . نمتلكُ في واقع الأمر وسيلةً سهلةً ومؤكَّدةً لكي نحدِّد بعض الشيء فكرتنا بالضَّرورة، والمقرَّرة حيناً، والاعتباطية حيناً آخر عن الرّومانسية. وهذه الطريقةُ تتمثَّل في ملاحظةِ ما أعقبَ الرُّومانسية، وهو الذي أتى ليفسدها، ويأتي إليها بتصحيحاتٍ وتناقضات، وليحلَّ محلَّها أخيراً. ويكفي أن نعاينَ الحركاتِ والأعمال التي أنتجت بعدها، وضدَّها، والتي كانت ردوداً دقيقةً على ما كانت عليه، بصورةٍ محتومةٍ وآليةٍ، إن الرُّومانسية التي نُظِرَ إليها على ذلك النّحو قد كانت، والحالة هذه، ما ردّت عليه الطبيعيةُ، وما تجمَّعَ البارناس ضدّها، وقد كانت كذلك الأمر الذي حدَّد الموقفَ الخاص لبودلير، لقد كانت ما أثارتها ضدَّها، بصورة متزامنةٍ تقريباً، إرادةُ الكمال . أي : نزعة الفنّ للفنّ الصّوفية . وتطلُّب الملاحظة، والتثبيت اللاّ شخصي للأشياء، وبكلمةٍ واحدة: ا لرّغبة في مادةٍ أكثر صلابةً، وشكلٍ أكثر براعةً، وأكثر نقاءً. فلا شيء يعلمنا عن الرومانسيين بصورةٍ أوضح من جملةِ برامجِ ونزعاتِ خلفائهم.

لعلَّ عيوب الرومانسية لا تتعدَّى أن تكون الإفراطات التي لا تنفصل عن ثقتها بنفسها؟...

إن يفاعةَ التجديدات مجزيةٌ. أما الحكمةُ والحسابُ والكمالُ إجمالاً، فلا تظهرُ إلاَّ في لحظةِ اقتصادِ القوى.

ومهما يكن من أمر؛ فإن عهدَ التّدقيقات يبدأ منذ فترةِ شباب بودلير. وسبق أن احتج غوتييه على تراخي مقوّمات الشكل، وعارضها، وعلى فقرِ اللّغةِ وعدم صَحّتها. وبعد قليل تعارضُ الجهودُ المتنوعة، جهودُ "سانت بوف" و"فلوبير"، و"لو كونت دوليل" السّهولة المشبوبةَ العاطفة، ووهنَ الأسلوب، وضروبَ طغيان النزّهات والغرابة، إن البرناسيين والواقعيين سوف يقبلون بأن يخسروا، من خلال الكثافةِ الظاهرّيةِ، والغزارةِ والحركةِ الخطابيّة ما سيكسبونه من العمق والصّدق، ومن الجودة الفنيّة والفكرية.

سأقول باختصار، إن إحلال هذه "المدارس" المختلفة محلَّ الرّومانسية، يمكن أن يُفهَم على أنه إحلالٌ لعملٍ متبصّرٍ محلَّ عمل عفوي.

إن الأعمال الرّومانسية عموماً قلّما تحتملُ قراءةً متأنيّةً ومحفوفةً بالمقاومات التي يُبديها قارئٌ صعبٌ ومرهفُ الذّوق.

كان "بودلير" هو ذلك القارئ، فقد كان يرى أكبر النفع. وهو نفعٌ حيويّ. في أن يلتقطَ ويتبيّنَ كلَّ نقاطِ الضّعفِ والهناتِ في الرّومانسية التي يلاحظُها عن كثب في أعمالِ، وفي أشخاصِ أعظم رجالاتها، ويبالغُ في هذه النقاط. وقد أمكن له أن يقول: إن الرّومانسية في أوجها، إذن، فهي قابلةٌ للموت، وقد أمكن له أن يُعاين آلهةَ تلك الفترة، وأنصافَ آلهتها بتلك النظرّة التي كان ينظرُ بها كلٌّ من "تاليران" و"ميترنيخ" نحو عام 1807، إلى سيّد العالم، على نحوٍ غريب...

كان "بودلير" يتطلّع إلى "فيكتور هيغو"، وليس أمراً متعذّراً أن نخمّن ماكان رأيُهُ فيه. كان "هيغو" مهيمناً، وكان يمتاز على "لامارتين" بعُدَّةٍ (أدوات عمل)[1] أكثر اقتداراً للغاية وأكثر دقةً. إن سجلَّ كلماتِهِ الواسع، وتنوّعَ إيقاعاتِهِ، والغزارةَ الفيّاضةَ لصُوَرِهِ، كانت تسحقُ كلَّ شعرٍ ينافسُهُ. غير أن أعماله كانت تتبعُ العاميَّ المألوفَ أحياناً، وتضيعُ في البلاغةِ التنبّئية، وفي النِّداءاتِ غير المتناهيةِ، كان يُغازلُ الجمهور، ويتحاورُ مع الله، إن بساطةَ فلسفته، وغيابَ التّناسقِ والتماسكِ في ألوانِ التوسُّعِ فيها، والتباينَ المتواترَ للتفصيلِ، مع هشاشةِ الذّريعةِ، ووهنَ المجموعِ، كلُّ ماكان من شأنهِ، في حاصل الأمر، أن يصدمَ، وأن يعلّم بالنتيجة، وأن يوجّه نحو فنٍّ شخصيٍّ مُقبِلٍ مراقباً شاباً لا رحمةَ لديهِ. لابدَّ أن هذه الأمور قد سجلّها بودلير في ذاته، وأن يفرّقَ مابين الإعجاب الذي كانت تفرضه عليهِ مواهبُ هيغو الرائعة وضروب عدم النّقاء، والتهوّر، والنواحي القابلة للطعّن عليها في مؤلّفاتهِ . أي إمكانات الحياة، وفرصَ المجدِ التي يُتيحُ اقتناصَها فنانٌ كبير من مثل هيغو.

وإذا ما أساء المرءُ الظنَّ بعض الشيء، وأبدى قدراً أكبر من الحذق، فلسوف يكون هناك ما يُغريهِ بتقريبِ شعر فيكتور هيغو من شعر بودلير، بقصد إظهار هذا الشعر وكأنه مكمّلٌ تماماً لذلك الشعر. إني لن ألحَّ على هذا، فالمرءُ يلاحظُ إلى حدٍّ كافٍ أنَّ "بودلير" قد بحثَ عمَّا لم يصنعه "فيكتور هيغو"، وأنَّه يتجنَّب كلَّ المؤثرات التي لا يمكن منافسةُ "فيكتور هيغو" فيها، وأنه يرجع إلى فنِّ نظْمٍ أقلَّ حرّيةً، ويبدي أكبر الاهتمام بأن يكون بعيداً عن النثر، وأنه يتابعُ ويلتقي على الدَّوام تقريباً إنتاجَ السّحرِ المستمرّ، وهذه مزيّة لا تقدّر بثمن، وكأنها سامية، لبعض القصائد . ولكنها مزية قلّما نصادفها، وهذا القدر القليل نادراً ما يكون صافياً، في أعمال فيكتور هيغو الهائلة الاتّساع.

---

[1] *توضيح مقترح للمترجم (م.ز.ع).*

فضـلاً عـن ذلـك، فـإن "بـودلير" لـم يعـرف، أو لـم يكـد يعـرف "فيكتـور هيغـو" الأخير، أي صاحبَ الأخطاء القصوى، والجماليات الرفيعة: "فأسطورة القرون" تصدرُ بعد عامين من "زهور الشرّ"، أما الأعمال اللاّحقة لـ"هيغو"، فلم تنشر إلاّ بعد وفاة "بـودلير"، بزمنٍ طويل، وإنـي أنسبُ إليها أهميـةً فنيـةً أعلـى إلـى حدّ لا متنّـاهٍ من أهمية كلّ أشعار "هيغو" الأخرى، وليس هذا هو المجال لكي أُفصِّل في هذا الرأي، ولـيس لـدي الوقتُ لـذلك، ولـن يتعدَّى مـا أفعلـهُ الشروعَ فـي اسـتطرادٍ ممكـن. إن مـا يذهلني عند "فيكتور هيغو" هو تلك القدرة الحيوية التي لا مثيل لها، والقدرةُ الحيويةُ تعني العمرَ المديدَ، والقدرةَ على العمل مجتمعين. إنها العمرُ المديدُ الذي يتضاعفُ بالقدرة على العمل؛ فخلال أكثر من ستين عاماً، يباشرُ هذا الرّجلُ الفائقُ عملَهُ من السـاعةِ الخامسـةِ حتـى الظهيرةِ كلَّ يـوم! ولا يكـفُّ عن ابتعـاثِ التّوفيقـاتِ اللغويـةِ، وعن توخّيها، وعن انتظارها، وعن سماعها وهي تستجيبُ له. إنه يكتبُ مئةً أو مئتي ألف بيتٍ من الشعر، ويكتسب من خلال هذا التمرين المتواصل طريقةً في التفكير فريدةً، حكم عليها عددٌ من النقّاد السّطحيين حسب قدراتهم، غير أنه في سياق هذه المسيرة الطويلة، لم يكلّ "هيغو" عن أن يكمّل نفسه، وأن يزداد قوّةً في فنِّهِ، ولا ريب في أنه يخطئ أكثر فأكثر في اختيارِهِ، ويفقد بصورةٍ متزايدة الإحساسَ بالنِّسب. إنـه يعجنُ أبياتَـهُ الشـعريةَ مـن كلمـاتٍ "غيـر محـدّدة"، وغامضـة، ومدوِّخـة، ويضـع فيهـا الهوّةَ، واللأّنهائي، والمطلق على نحوٍ مفرط في غزارتـهِ، وبسـهولةٍ كبيرة بحيث تفقد هذه التعابيرُ الفظيعة حتى مظهَرَ العمق الذي يهبُها إياه الاستخدامُ.

ولكن أيضاً، أيّةُ أبياتٍ خارقة، أيَّةُ أبيات لا تُقارَن بها أيةُ أبياتٍ في اتساعها، وتنظيمها الداخلي، ورنّتها، واكتمالها، لم يكتبها في الفترة الأخيرة من حياته!

فـي قصـيدة: "الحبـل البرونـزي"، وفـي قصـيدة: "اللّـه". وفـي قصـيدة: "نهايـة الشيطان". وفي مقطوعته التي تدورُ على موت "غوتييه"؛ فإن الفنّان السَّبعينيّ الذي شهدَ موتَ كلِّ منافسيهِ، والذي قُيِّضَ له أن يرى ولادةَ جيلٍ كاملٍ من الشّعراء يخلق ذاته وحتى أن يفيد من التعاليم التي لا تُقدَّرَ بثمن التي قد يُعطيها التلميذُ معلِّمَهُ، إذا ما بقي على قيد الحياة، فإن هذا الشَّيخَ الذَّائعَ الصّيتِ يبلـغُ أعلـى درجـةٍ من القدرة الشعرية، ومن العلم الرفيع، علم صناعة الشِّعر.

لـم يكـف هيغـو إطلاقاً عـن الـتعلُّم مـن خـلال الممارسـة؛ أمـا بـودلير الـذي لـم تتجاوز فترةُ حياته نصف حياة "هيغو" إلاّ بقليل، فيتطوّر بطريقةٍ مختلفة تماماً. وكأن

هذا القليل من الزَّمن الذي كان لديه ليحياه إنمَّا يتعيّن عليه أن يعوّض اقتضابه المحتمل، وعدم كفايته الذي يستشعره مسبقاً باستخدامه لذلك العقلِ النقديّ الذي تكلّمتُ عليه منذ قليل. إن عشرين سنة قد وُهبت له ليصل إلى نقطةِ كماله الخاص به، وليتعرَّف مجاله الشّخصيّ، وليحدِّد شكلاً وموقفاً خاصّين يحملان اسمه، ويحافظان عليه.[2]

ليس لديه الوقت، ولن يكون لديه الوقت ليتابعَ على مهلٍ هذه الأغراضَ الجميلة، أغراضَ الإرادة الأدبية، بواسطة عددٍ كبيرٍ من التجارب وكثرة من الأعمال. فينبغي اتّخاذ الطّريق الأقصر، والسّعي إلى الاقتصاد في ألوان البحث المتردِّدة (ضروب التلمّس)، والاختصار في الأقوال المكرّرة، والمشاريع المتشعّبة. ينبغي إذن أن نبحث في ما نحن عليه، وعما يمكنُنا فعلُهُ، وعما نبتغيهِ، بطرقِ التحليلِ، وأن يجمعَ المرءَ في شخصهِ فطنةَ الناقدِ ونزعتَهَ الارتيابية، والانتباه وملكَةَ المحاكمة إلى جانب فضائل الشاعر العفوية. وهذا هو الأمر الذي يمكن لبودلير أن يظهر فيه تقليدياً أحياناً، مع أنَّه رومنسيّ من حيث النشأة، ورومنسي حتى في ميوله. هناك عددٌ لا متناهٍ من الصّور لتعريف الاتبَّاعيّ نعتمد اليوم الصورة التالية: "هو الكاتبُ الذي يحملُ ناقداً في شخصهِ، والذي يُشرِكُه في أعماله إشراكاً ضمنيّاً"؛ فثمة "بوالو" في شخص "راسين"، أو هناك صورة فيه عن "بوالو".

فماذا كان يعني، على أية حال، أن "نختار" في الرّومانسية، أو أن نميِّز فيها خيراً ما أو شرَّاً ما، أمراً زائفاً وأمراً صحيحاً، نقاط ضعف، ومحاسن، إن لم يكن ما نفعله بخصوص مؤلِّفي النصف الأول من القرن التاسع عشر، هو ما فعله عصرُ لويس الرابع عشر بصدد مؤلِّفي القرن السادس عشر؟ "إن كلَّ اتباعيّةٍ تفترضُ رومانسيَّةً سابقة".إن كافة الميزات التي ننسبها إلى فنّ "اتباعي"، وكافة الاعتراضات التي نعترضُ بها عليه، تتصّلُ بهذه الحقيقة المقرّرة: "يتمثَّلُ جوهرُ الاتباعية في أنها تأتي فيما بعد"، فـ"النّظامُ"، يفترضُ فوضى معينةً يأتي ليخفّف منها و"التأليفُ"، الذي هو صنعةٌ يعقبُ ركاماً بدائياً من الأحاسيس المسبقة، والتفصيلات الطبيعيّة. والنقاء هو نتيجةُ عملياتٍ لا تنتهي على اللغة، والعناية "بالشّكل"، ليست شيئاً آخر غير إعادة تنظيم جرى التفكيرُ فيها لوسائل التعبير. إن الاتّباعي يتضمّن إذن أعمالاً إرادية وقد تمَّ التفكير بها، وهي تحوّرُ النتاجَ "الطّبيعيّ"، طبقاً لتصوُّرٍ "واضحٍ"

[2] أعطيك هذه الأبيات لكي يرسو اسمي رسواً سعيداً في الأزمنة القصيّة....

و"عقلانيّ"، للإنسان وللفن. غير أنه لا يمكننا، كما نرى ذلك من خلال العلوم، أن نصنع عملاً عقلانياً، وأن نبنيه بنظام إلاَّ بواسطةِ جملةٍ من "الاصطلاحات". إن الفنّ التقليدي يجري تعرُّفُهُ من خلال وجود تلك الاصطلاحات، ووضوحها، وإطلاقها، فسواء تعلَّقَ الأمرُ بالوحدات الثلاث، أو بالمبادئ النغميّة، أو بتقييدات المفردات؛ فإن هذه القواعد التي تبدو ظاهريّاً تعسُّفية تصنعُ قوة الاتباعية، أو ضعفها، ولئن كانت في أيامنا قلّما هي مفهومة، وغدا من الصَّعب الدفاعُ عنها، ومن المتعذّر تقريباً مراعاتُها، فهذا لا يقلّل من كونها صادرةً عن توافقٍ قديم، وحاذقٍ وعميق بين شروط المتعة الفكريّة التي "لا شائبة فيها".

إن "بودلير"، في خضّم الرّومانسية، يذكّر المرءَ ببعض ماهو اتباعي، غير أنه يذكّر به وحسب فلقد مات شاباً، وفضلاً عن ذلك، فقد عاشَ تحت ذلك الانطباعِ المقيتِ الذي كانت توحي به للنّاس في عصره المخلّفاتُ البائسةُ، مخلّفات الاتّباعية القديمة للامبراطورية؛ فلم يكن المقصود إطلاقاً هو إحياء مامات فعلاً، بل ربّما استعادة الروّح الذي لم يعدْ موجوداً في جثّةِ تلك الاتّباعيةِ.

كان الرّومانسيون قد أغفلوا كلَّ شيء، أو أغفلوا تقريباً كلَّ ما يتطلَّب من الفكر اهتماماً ومتابعةً شاقَّين بعض الشيء، لقد كانوا يبتغون مؤثّرات الصّدمة والجذب والتباين، ولم يكن الاعتدالُ، والصّرامةُ والعمقُ تشكّل هاجساً لهم إلى حدٍّ مفرط. كانوا يأنفون من التفكير المجرّد، والمحاكمة، ليس في أعمالهم فحسب، بل في إعداد أعمالهم أيضاً . وهذا أكثر خطورة إلى حدٍّ لا متناهٍ. وكان يمكن أن يُقال إن الفرنسيّين قد نسوا مواهبهم التحليليّة. ومن المناسب أن نذكر هنا أن الرّومانسيين قد انتصبوا ضدَّ القرن الثامن عشر أكثر مما انتصبوا ضدَّ القرن السّابع عشر، وكانوا يتّهمون أناساً أكثر ثقافةً منهم بكثير، وأكثر حبَّاً بالاطلاّع على الوقائع والأفكار منهم، وأكثر انشغالاً بالتدقيقاتِ والفكر إلى درجةٍ أعلى بكثير مما كانوا عليهِ هم، كانوا يتّهمونهم بالسّطحية بكلِّ سهولة.

وفي عصرٍ كان العلمُ يحرزُ فيه تطوّراتٍ فائقةً، أخذت الرّومانسية تبدي حالة فكريةً منافيةً للعلم؛ فالعاطفةُ والإلهامُ قد اقتنعتا بأنهما ليستا بحاجةٍ إلاَّ لذاتهما.

بيد أنه، تحت سماءٍ أخرى تماماً (في بلدٍ مختلف تماماً)، ووسط شعب منهمكٍ جداً بتطوّره المادّي ولا يزال، غير مكترثٍ بالماضي، ومنظّمٍ لمستقبلهِ، وتاركٍ لتجارب من طبيعةٍ أخرى تماماً أكبر حرّيةٍ ممكنة، ثمّة رجلٌ، عند تلك الفترة، وجد نفسه

حاضراً لكي يُعاين قضايا الفكر، ومن بينها، الإنتاج الأدبيّ، بوضوحٍ وفطنةٍ، وصفاءٍ ذهنيّ لم نكن قد صادفناها قطّ في عقلٍ وهب إبداعاً شعريّاً، إن مشكلةَ الأدب لم يكن قد جرى تفحّصها قبل "إدغار بو"، في مقدّماتها المنطقية، فتحوّلت إلى مشكلةٍ نفسانية، وجرى تناولُها بواسطة تحليلٍ استخدمُ فيه عن قصد، منطقُ التأثيرات، وآلية حركتها؛ فللمرّةِ الأولى، كان يجري إيضاحُ العلاقاتِ بين العمل والقارئ، وتقديمها على أنَّها الأسس الإيجابية للفنّ. إن هذا التحليل. وتلك مناسبةٌ تؤكّدُ لنا أهميّته. ينطبقُ على ميادين الإنتاج الأدبي كافّةً، ويتحقّقُ فيها بوضوحٍ أيضاً. إن المعايناتِ ذاتها والامتيازات ذاتها والملاحظات الكمّيّة ذاتها بالإضافة إلى الآراء الموجَّهة ذاتها، تتلاءم جميعها كذلك مع المؤلفات المعدّة للتأثير بقوّة وعنف على الحساسية، ولاستمالة الجمهور الذي يهوى الانفعالات القوية، والمغامرات الغريبة، كما تتحكّمُ بالأنواعِ الأدبيّة الأكثر نقاءً، والإعداد المرهف للأشخاص كما يبتدعها الشاعر.

وإذا ما قلنا إن هذا التحليل يصحّ على نظام الحكاية كما يصحّ على نظام القصيدة، وإنه قابلٌ للتطبيق على بناء المتخيَّل والعجيب، كما هو قابلٌ للتطبيق على التصويب وعلى إعادة البناء، والتمثيل الأدبيّ لمشابهة الحقيقة؛ فهذا معناه أن هذا التّحليل لافتٌ في عموميّته. إن ميزةَ ماهو عام أن يكونَ خصباً؛ فالوصول إلى نقطةٍ عامةٍ حقّاً نُطلُّ منها على حقلِ نشاط معيّن بكامله، هو أن نلحظ بالضَّرورةِ كميّةً من الممكنات هي: ميادينٌ غير مستكشفة، طرق يجب شقها، عوالم يجب استغلالها ومدن مطلوبٌ بناؤها وعلاقاتٌ ينبغي إقامتها، ووسائل يجب بسطُها؛ فليس من المدهش، والحالةُ هذه، أن يكون "بو" الذي امتلك طريقةً قويّةً جدّاً، وجدّ مأمونة، قد جعل من نفسه مبتكراً لعدّة أجناس أدبية، وأن يكون قد أعطى أولى النماذج الأكثر تأثيراً للحكاية العلمية، والقصيدة الحديثة المتعلّقة بنشأة الكون، ورواية التحقيق الجنائي، والمدخل إلى أدب الحالات النفسانية المرضيّة، وأن تظهر أعمالُهُ كلُّها، وفي كلِّ صفحةٍ منها، فعلَ عقلٍ وإرادةِ عقلٍ. لا نلحظهما على هذه الدّرجة، في أيةِ مسيرةٍ أدبيةٍ أخرى.

كان يمكن لهذا الرَّجلُ أن يُنسى اليوم تماماً، لو أن "بودلير" لم يعمل على إدخاله إلى الأدب الأوروبي، وينبغي ألاَّ يفوتنا أن نلاحظ هنا أن مجد "إدغار بو" العالميّ ليس ضعيفاً، أو مثاراً للجدل إلاَّ في موطنه الأصليّ، وفي إنكلترا. إن هذا

الشاعر الأنغلو سكسوني غير مقدَّرٍ من بني قومه، وهذا مدعاةٌ للاستغراب.

ثمة ملاحظة أخرى، وهي: أن "بودلير" و"إدغار بو"، يتبادلان القيم؛ فكلٌّ منهما يعطي الآخر ما لديه، ويتلقى منه ما ليس لديه؛ فهذا يمنحُ ذاكَ منظومةً كاملة من الأفكار الجديدة، والعميقة. إنه يُنير بصيرتَهُ، ويخصبُهُ، ويحدِّدُ آراءهُ في عددٍ من الموضوعات من مثل: فلسفة التأليف، ونظرية الاصطناع، وفهم الحديث وإدانته، وأهمية الاستثنائيِّ، وضربٍ من الغرابة والموقف الارستقراطي، والصّوفية، والميل إلى الأناقة، والدقَّة، حتى السّياسية منها.... لقد تشبَّع "بودلير" بهذا واستوحاه وتعمَّقَ فيه.

ولكن "بودلير"، مقابل هذه المغانم، يزوِّد فكر "بو" بمدىً لا نهائيّ، فهو يطرحه على المستقبل، وهذا المدى الذي يغيّر الشاعر في ذاته؛ في البيت الشعريّ العظيم الذي يقوله "مالارميه"[3]، هذا المدى هو الفعلُ، هو الترجمةُ، هو مقدِّمات "بودلير"، التي تجعلهُ ينفتحُ، وتطمئنهُ في ظلِّ "بو" البائس.

لن أعاين هنا كلَّ ما تدينُ به الآداب لتأثير ذلك المبدع الخارق، سواء تعلَّقَ الأمرُ بـ"جول فيرن" أو منافسيهِ وبـ"غابوريو" وأقرانه، أو تعلَّقَ الأمرُ باستدعائنا، في الأجناس الأدبية الأرقى، لنتاجات "فيلييه دوليل . أدم"، أو نتاجات "دوستويفسكي". فإنَّهُ من اليسير أن نرى أنَّ "مغامرات غوردون بيم" و"سرَّ شارع المشرحة"، و"ليجيا". و"القلب الذي يبوح"، قد كانت، بالنسبة إليهم، نماذج جرت محاكاتُها بكثرةٍ، ودُرست بعمق، ولم يجرِ تخطّيها قطّ.

إني أتساءل فقط عما يمكن أن يدينَ به شعرُ "بودلير"، والشعرُ الفرنسيُّ على نحوٍ أعمَّ لاكتشاف أعمال "إدغار بو".

إن بعض قصائد ديوان: "زهور الشرّ"، تستمدُ من قصائد "بو" إحساسها ومادّتها، وبعضُها يتضمّن أبياتاً منقولة نقلاً دقيقاً عنها. غير أني سأُغفلُ هذه الاقتباسات الخاصة التي ليست لها إلاَّ أهمية موضعية إلى حدٍّ ما.

لن أستبقي إلاَّ ماهو جوهريّ، والذي هو الفكرة ذاتها، والتي كان "بو" يكوّنُها عن الشّعر. إن مفهومه للشّعر والذي عرضه في مقالاتٍ مختلفة، قد كان العاملَ الرئيسَ لتعديل آراء "بودلير" وفنّه.... إن فعلَ نظريةِ التّأليف هذه في فكر "بودلير"، والتعاليمَ التي استنتجَها منها، والتطوّراتِ التي طرأت عليها، على يدِ الأجيالِ اللاّحقة .

---

[3] *تغيّره الأبديَّةُ أخيراً مثلما يتغيَّر في ذاته.*

لاسيما قيمتها الكبيرةَ الضمنيّة. تقتضي أن نتوقّفَ بعض الشيء لمعاينتها.

لن أخفي أن أساسَ أفكار "بو" يرتبط بميتافيزيقا معينةٍ كان قد كوّنها لنفسه؛ غير أنَّ هذه الميتافيزيقا، لئن وجّهت النظريّاتِ التي تنصبُّ عليها، وهيمنت عليها، وأوحت بها؛ فهي لا تخترقُها مع ذلك. إنها تولّدها وتُوضح نشوءَها، إنها لا تشكّلها.

لقد جرى التعبيرُ عن أفكار "إدغار بو" على الشعر، من خلال عددٍ من الأبحاث أهمّها (وهو البحث الذي يدور على تقنية الأشعار الإنكليزية أقلَّ من غيره) يحمل العنوان التالي:

المبدأ الشعريّ: "The Poetic Principle"

لقد تأثَّر "بودلير"، تأثراً عميقاً بهذه الكتابة، وتركت لديه انطباعاً على درجةٍ عاليةٍ من الشِّدّة بحيث تفحَّصَ مليّاً محتواها، وليس محتواها فحسب بل شكلها ذاته، وكأنّها ملكٌ خاصّ له.

لا يسع المرء إلاّ أن يتملَّكَ ما يبدو له أنه قد صُنع "لأجله"، وأن ينظر إليه رغماً عنه بأنه قد صُنع "على يده".... إنه ينزع على نحوٍ لا يُقاوَمَ إلى الاستيلاء على ما يناسبُ شخصهُ مناسبة دقيقة، واللغةُ ذاتُها تخلُطُ تحت تسمية: "خير"[4]، المفهومَ الذي ينسجمُ مع شخصٍ ما ويرضيه بصورةٍ تامَّةً مع مفهوم الملكيّة لهذا الشخص.

والحال أن "بودلير" مع أنَّه استتارَ بدراسةِ "المبدأ الشّعري"، فسحرته. أو على الأصحّ، بذلك الأمر الذي استتارَ به وسحره. لم يُدرِجْ ترجمةَ ذلك البحث في أعمال "بو" نفسها، غير أنه قد أدخل الجزءَ الأكثرَ إثارةً للاهتمام منها في المقدِّمة التي وضعها في رأس ترجمته لـ: "قصص غير عادية"، بعد أن حوّر شكْلَها. وقلب جُملها بشكلٍ طفيف. إن الانتحالَ قد يكون مدعاةً للاعتراض عليه، لو لم يُقرّبه مؤلِّفُهُ ذاته، كما سنرى؛ ففي مقالةٍ عن "تيوفيل غوتييه"[5] أورد المقطع الذي أتكلّم عليه بكامله، وجعله مسبوقاً بهذه السّطور الواضحة جدّاً، والمثيرة جدّاً للدهشة: "من المسموح به أحياناً، وهذا تخميني، أن يستشهدَ المرءُ بنفسه لكي يتحاشى تفسيرَ نفسه، فأكرّرُ إذن...."، ويتبع ذلك المقطع المقتبس.

---

[4] *في اللغة الفرنسية، يمكن لكلمة: Bien أن تعني: الخير أو المنفعة، والجيّد، والمِلكية الخ....(م.ز.ع).*
[5] *جُمعت في كتاب "الفنّ الرّومنسيّ".*

فماذا كان إذن رأي "إدغار بو"، بالشعر؟

سألخّصُ أفكاره ببضع كلمات: إنه يحلّل الشروطَ النفسيةَ لقصيدةٍ ما.ومن بين هذه الشروط، يضعُ في المرتبةِ الأولى منها الشروطَ التي ترتبط بأبعادِ المؤلَّفات الشعرية. إنه يعطي النَّظَرَ إلى طولها أهميةً خاصّةً. إنه يُعاين، من جهةٍ أخرى، مادَّةَ هذه المؤلَّفات ذاتها، ويُثبت بسهولةٍ أن هناك عدداً من القصائد تشغلها مفاهيم كان يمكن للنثر أن يكون كافياً ليحملها؛ فلا التاريخُ، ولا العلمُ، ولا الأخلاقُ تكسبُ شيئاً إذا ما عُرضت في لغةِ الرّوحِ. إن الشّعر التعليميّ، والشّعر التاريخي، أو علم الأخلاق، مع أنه يجري إيضاحُها وتكريسُها على يدِ الشّعراء الكبار؛ فهي توقّقُ، على نحوٍ غريب، بين معطياتِ المعرفةِ الخطابية أو التجريبية، وإبداعاتِ الكيان الضّمني وقوى الانفعال.

لقد أدرك "بو" أن الشعر الحديث كان يتعين عليه أن يمتثل لنزعة عصرٍ قد شهد افتراقِ أساليب وميادين الفاعلية أكثر فأكثر على نحوٍ واضح، وأنَّه كان يمكنه أن يطمحَ إلى تحقيقِ موضوعِهِ الخاصّ، وأن ينتج نفسه "في الحالة الصّرفة"، إلى حدٍّ ما.

وهكذا، بتحليل شروط المتعة الشّعرية، وتعريف "الشعر المطلق" بالاستيعاب كان "بو" يدلُّ على طريقٍ معينةٍ، ويعلّم مذهباً مغرياً جدّاً، وشديد التشدُّد، ويَتَّحِدُ فيه ضربٌ من الرياضيّاتِ، ونوعٌ من الصّوفية....

وإذا ما نظرنا الآن إلى "زهور الشّر" بجملتها، وإذا ما عُنينا بمقارنة هذا الديوان بالمؤلَّفات الشّعريةِ للفترة نفسها؛ فلن يدهشنا أن نجد أن أعمال "بودلير" مطابقةٌ لتعاليم "بو"، ومن هنا، فهي مختلفةٌ بصورةٍ ملحوظة عن نتاجاتِ الرّومنسيين. "فزهور الشرّ"، لا تحتوي قصائدَ تاريخية أو أسطورية، ولا شيءَ يستندُ فيها إلى قصّةٍ ما، ولا ترى فيها مقاطعَ فلسفيةً طويلة، والسياسةُ لا تظهرُ فيها إطلاقاً. أما ضروبُ الوصفِ فهي نادرةٌ، وذات دلالةٍ على الدّوام. غير أن كلَّ شيء فيها سحرٌ وموسيقى، وحسّيةٌ مقتدرةٌ ومجرّدة... ترفٌ وشكلٌ ومتعة.

في أفضلِ أشعار "بودلير"، ثمة توافقٌ بين الجسد والفكر، ومزيجٌ من الاحتفالية والحرارة والمرارة، ومن الأبدية والحميميّة، واقتران شديدُ الندُّرة بين الإرادة والانسجام والتي تميِّزها بوضوح عن الأشعار الرّومانسية، كما تميّزها بوضوح عن الأشعار البرناسيّة.

لم يكن البرناسيّون يُبدون اللّين إلى حدٍّ مفرط تجاه "بودلير"، فـ"لو كونت دوليل" كان يأخذُ عليه عقمه، وكان ينسى أن الخصبَ الحقيقيَّ لشاعرٍ معيّن لا يتمثّلُ في عددِ أبياته الشّعرية، بل على الأصحّ في مدى تأثيراته. ولا يمكن أن نحكم على ذلك إلاَّ من خلال تعاقب الأزمان. ونحن نرى اليوم أن صدى العملِ الفريدِ، والصّغيرِ الحجم إلى حدٍّ كبير، عملِ "بودلير" لا يزال يملأُ الساحةَ الشعريةَ بكاملها، بعد أكثر من ستين عاماً، وأنه حاضرٌ في الأذهان، ويتعذّرُ إغفالهُ. وهو يتعزَّز بعددٍ لافتٍ للنّظر من الأعمال المشتّقة منه، والتي ليست إطلاقاً ألواناً من التقليد له، بل نتائج، وأنه ينبغي، والحالة هذه، لكي يكونَ المرءُ منصفاً، أن يُرفِقَ بديوان "زهور الشّر"، الرّقيقَ الحجم، عدداً من المؤلّفاتِ المندرجة ضمن الطّراز الأول، وجملةً من أكثر الأبحاث التي حققها الشعرُ عمقاً، وأكثرها رهافةً، إن أَثَرَ "القصائد العتيقة"[6] و"القصائد الهمجية"[7]، قد يكون أقلَّ تنوُّعاً وأقلّ اتساعاً.

ينبغي مع ذلك أن نقرَّ بأن هذا الأثر نفسه، لو كان قد مورس على "بودلير"، لثناه ربّما عن كتابةِ بعض أبياتهِ الشّديدةِ الرَّخاوة والتي يصادفُها المرءُ في كتابه، أو لاحتفظ بها.

فمن أصلِ الأبياتِ الأربعةِ عشر للسّونيته[8] المسماة "تأمُّل" والتي هي إحدى أكثرُ مقطوعاتِ المؤلّفِ سحراً، سوف يدهشني دائماً أن أُحصيَ خمسةَ أبياتٍ منها أو ستةٍ لا جدال في ضعفها. أما الأبياتُ الأولى والأخيرة من هذه القصيدة فهي مفعمةٌ بسحرٍ كبير إلى حدٍّ لا يشعرُنا إطارُهُ، ببطلانه، ويظلُّ بكلّ يسرٍ معدوماً وغير موجود. فلابدَّ من شاعرٍ كبير جداً لتحقيق هذا النوع من المعجزات.

كنت أتكلَّمُ قبل قليلٍ على إنتاج "السِّحر". وها أنا الآن قد لفظتُ كلمة: "معجزة"، ولاشكَّ أنهما تعبيران ينبغي استخدامهما برصانةٍ، بسبب قوّة معناهما وسهولة استخدامهما. غير أنه لن يكون بمقدوري أن أستبدل بهما شيئاً سوى تحليلٍ جدّ طويل، وربما مثير للجدل بحيث أنني ألتمس العذر، لأنني أَعْفَيت منه ذلك الذي ينبغي أن يقوم به، كما أعفيتُ منه أولئك الذين سيحتملونه. سوف أظلُّ في الغموض، مكتفياً بالإيحاء بما يمكن لذلك التحليل أن يكون. ولابدَّ أن نبيّن أن اللّغة

[6] ترجمة لعناوين قصائد من تأليف: "لوكونت دوليل"، الشاعر البرناسيّ المعروف وأصلها الفرنسي Poémes Antiques و poémes Barbares (م:ز.ع).

[7] المرجع السابق نفسه.

[8] قصيدة من أربعة عشر بيتاً، لها قواعد معينة في النظم الشعري. (م: ز.ع).

تتضمّن وسائل انفعاليةً تمتزجُ بخواصّها العملية والدّالّة دلالةً مباشرة. إن واجبَ الشاعر، وعمله ووظيفته هي في إيضاحِ وتفعيل هذه القدرات، قدرات الحركة والسّحر، وهذه المحرّضات للحياة العاطفية والحساسية الفكرية التي تمتزجُ في اللّغةِ المتداولة بإشارات ووسائل تواصل الحياة العادية والسّطحية. إن الشاعر يكرّس نفسه، ويستنفد قواه إذن في تحديد وبناء لغةٍ في اللّغة. وهذه العمليةُ التي تتصّف بالطّول والصّعوبة و الحساسية، والتي تتطلّب أكثر مزايا الفكر تنوُّعاً، والتي لا تكون ناجزة قطّ، كما لا تكون ممكنة قطّ على نحوٍ دقيق، هذه العملية تنزعُ إلى إنشاءِ خطابٍ لكائنٍ أكثر صفاءً، وأكثر اقتداراً، وأكثر عمقاً في أفكاره، وأكثر حدَّةً في حياته، وأكثر أناقةً وتوفيقاً في كلامه من أيِّ شخصٍ واقعيّ. إن هذا الكلامَ الخارجَ على المعتادَ تجري معرفتُهُ وتعرُّفه من خلال التّواتر والتناغمات التي تسنده، والتي ينبغي أن تكون مرتبطةً بتوليدِهِ ارتباطاً حميماً، وعلى نحوٍ "سرّي، بحيث لا يمكن للصوت والمعنى بعد ذلك أن ينفصلا، فيتجاوب كلٌّ منها مع الآخر في الذّاكرة بصورة لا نهائية.

يدين شعر "بودلير"، بديمومته، وبتلك السّلطة التي لا يزال يمارسها، لامتلائهِ، ولذلك الوضوح الفريد في طابعه. إن هذا الصّوت يخضعُ للبلاغة أحياناً، كما كان يحدثُ غالباً لشعراءِ ذلك العهدِ، على نحوٍ مفرطٍ، بعض الشيء، بيد أنه يحافظ على الدّوام تقريباً على خطٍّ لحنيّ صرف بصورة رائعة، ويطوّره، ويحافظ على مُصَوِّتيةٍ ثابتةٍ ثباتاً تامَّاً تميِّزُهُ عن أيِّ نثر. ومن هنا، فإن "بودلير" قد تصدَّى بصورةٍ موفّقة للنّزوع إلى النثّرية، الذي يُلاحَظُ في الشعر الفرنسي، منذ منتصفِ القرن السّابع عشر. والجدير بالملاحظة أن يكون الرّجلُ نفسهُ الذي ندين له بهذه العودة، عودةِ شعرنا إلى جوهرِهِ، أن يكون أيضاً هو أحد أوّل الكتّاب الفرنسيين الذين اهتمّوا بشغفٍ بالموسيقى بحدِّ ذاتها، وإني أذكر هذا الميل الذي تجلَّى من خلال مقالاتٍ شهيرة تدورُ على "تانهاوزر"[9]، وعلى: "لوهانغران"[10]، من جرّاء التطوّر اللاّحق لتأثير الموسيقى على الأدب..."إن ما أُطلقتِ عليه تسمية الرّمزية يتلخّصُ ببساطة شديدة، في ذلك العزم المشترك لعددٍ من جماعات الشعراء الذين يهدفون إلى استعادةِ ما يخصهم من الموسيقى.".

ولكي أجعل هذه المحاولة لتفسير الأهمية الراهنة لبودلير أقل مجانبةً للدّقة، وأقلَّ

(9) تانهاوزر: شاعر ألماني (1205-1268) مغنٍّ جوَّال، ومؤلف قصائد غنائيّة وأغاني: أصبح البطل الأسطوري لقصص شعبية، وقد ألّف فاغنر أوبراعنه (11845). (م:ز.ع).

(10) لوهانغران: هو بطل أسطورة جرمانية ترتبط بدائرة الروايات الغزلية، وقد أوحت أسطورته لفاغنر بأوبرا تحت هذا العنوان (1850).

بعداً عن الكمال، قد يتعيّن علي الآن أن أذكّر بما كان عليه كناقدٍ للتصوير، فلقد عرف "دولاكروا" و"مانيه"، وحاول أن يقدّم تقويماً لمزايا "إنغر" ومنافسه الخاصّة بكلّ منهما. كما أمكنه أن يقارنَ أعمالَ "كوربيه"، وأعمال "مانيه"، من خلال "نزعتيهما الواقعيتين"، المتباينتين. لقد كان يحمل "لدومييه" العظيم إعجاباً تشاطره إياهُ الأجيالُ اللاّحقة. وربما يكونُ قد بالغَ في قيمة "كونستانتان غي".... بيد أن أحكامه، في جملتها، والتي كانت مسوّغةً، ومترافقةً، بأكثر الاعتبارات رهافةً، وأكثرها متانةً، فيما يخصّ التصوير، تظلُّ نماذج على ذلك النوع السّهل من النّقد الفني سهولة مخيفة، لأنه مخيفُ في صعوبته.

لكن مجدَ "بودلير" الأعظم، كما جعلتكم تستشعرونه، منذ بداية هذه المحاضرة، هو أنه بلا شك قد أوجد عدداً من الشعراء الكبارجدّاً؛ فلا "فيرلين"، ولا "مالارميه"، ولا "رامبو"، كان يمكن لهم أن يكونوا ماكانوا عليه من غير القراءة التي قاموا بها "لزهور الشّر". في الفترة الحاسمة من عمرهم.

وقد يكون من اليسير أن يبيّن المرءُ في هذا الدّيوان قصائدَ يجسّدُ شكلها والهامُها بصورةٍ مسبقةٍ، مقطوعاتٍ شعريةً معينةً "لفيرلين"، و"مالارميه"، أو "رامبو". غير أن هذه التوافقاتِ على درجةٍ كبيرةٍ من الوضوح، وزمنَ انتباهكم قد أصبحَ قريباً جدّاً من أن ينفد بحيث لن أدخل إطلاقاً في التفصيل، ولسوف أكتفي بأن أشير لكم بأن الإحساسَ بما هو ضمنيّ، والمزيجَ القويَّ، والمضطرب بين الانفعال الصّوفي والحدَّة الشهوانية المنتشرة لدى "فيرلين"، وسُعْرِ الانطلاق وحركة انعدام الصبر التي يحرّضُها الكونُ، والإدراك العميق للأحاسيس، ولأصدائها المتناغمة التي تجعلُ أعمالَ "رامبو" المقتضبةَ والعنيفةَ، حاضرةً جميعها في"بودلير"، ويمكن تعرُّفها فيه.

أما "ستيفان مالارميه"، الذي يمكن لأولى أبياته أن تختلِطَ بأجمل أبيات "زهور الشّر"، وأكثرها تركيزاً؛ فقد تابع من خلال ما أنتجته هذه الأبيات الأكثر دقَّةً الأبحاث الشكليةِ والفنيّة التي نقلت إليه تحليلاتُ "إدغار بو"، ودراساتُ وتعليقاتُ "بودلير"، الانشغاف بها، ودلّته على أهميتها. وفيما راح "فيرلين"، و"رامبو"، يواصلان "بودلير"، في اتّجاه الشّعورِ والإحساس؛ فقد مدَّدَ "مالارميه"، تأثير "بودلير"، في مجالِ الإتقانِ، والإتقان الشّعري.

❑❑❑

النبرة القومية والتراث

الكاتب: هنري غيفورد

■ ت: د.فؤاد عبد المطلب ■

إن العين والأذن معاً مهمتان في الدراسة المقارنة. فالعين تميز ما يجمع بين أدبين أو أكثر أو بين كاتبين مستقلين أو أكثر. إنها تركز على المواضيع والأنساق المتكررة الحدوث، والمواضيع من خلال تطورها. وتمكن القارئ من التحكم بمجال واسع وإيجاد مقولات جديدة. لقد كان نورثرب فراي الناقد الذي قام فعلاً باستخدام جريء وواسع لهذه الملكة. ولكن يجب أن تكون الأذن أيضاً حاضرة لتقوم بدورها. وتتطلب ممارسة هذه الملكة بشكل جيد تدريباً طويلاً متحمساً، لأنها قد تفشل حتى في أدبنا الخاص في الاستجابة بذكاء وعلى النحو المطلوب. هذا وتلتقط الأذن أصداء كاتب ما في كاتب آخر، وتتعلم كيف تفرق النقطة المخالفة لعمل ما عن عمل سبقه، وتميز النبرة القومية، وتكشف عن حضور تراث محلي. لم يسبق أحد إيريك أورباخ في تهذيب الأذن، فهي قد سمحت له أن يحدد الجمهور التي كُتب عمل ما له. واستطاع أورباخ وبشكل دقيق أن يظهر النقطة التي عندها تنبثق الأصالة كما في نقاشه حول استخدام دانتي للاصطلاح "أنا لا أجيء من ذاتي".

(أورباخ، عام 1957، ص60–159). واستطاع أيضاً تتبع الاستمرارية والتغيير معاً من خلال إصغائه للنغمة وبيانه لحركة النحو.

فعندما يقرأ أحدهم لكاتب أجنبي (أتحدث الآن عن العائلة الغربية) ينبغي ألا

يجد صعوبة كبيرة في وضعه ضمن تراث عام.. وهنا تخدم العين مع مقولاتها الواضحة. فيبدو الكاتب كشاعر رمزي أو روائي ذي أساليب خاصة. وعندما يتم تصنيفه، مهما كان ذلك عاماً –وقد يكون التصنيف عاماً دائماً– يمكن فهم الكاتب بقدر ما يسمح التراث الظاهري بذلك. وفي هذا الفصل يجب أن نتقصى التراث الداخلي، أي الميزة الثابتة وغير المعرفة دائماً بوضوح والتي تسري في عروق أدب قومي وتجعله فريداً من نوعه.

يوجد هناك مقالة شهيرة تحت عنوان "مظهر هوثورن" كتبها إليوت عن هنري جيمس (دوبي، عام 1947، ص127–133). ويأتي بعد تلميح أو اثنين من جيمس نفسه، من خلال دراسته عن هوثورن التي نشرت عام 1879، محاولة من إليوت لتعريف "النهكة" التي تظهر جيمس "موصلاً إيجابياً لعبقرية إنكلترا الجديدة". ولم يستطع أي كاتب قبل جيمس أن يقيم علاقة شخصية كالتي كانت له مع هوثورن، ولكن إليوت يرفض أن يسمي ذلك تأثيراً من جانب هوثورن. ويتحد هذان القاصان إلى حد ما في حساسيتهما واهتمامهما، وفي مفهومهما عن الوعي المتبادل بين شخصياتهما عن طريق "هوائي حساس" وحسهما الأمريكي الحقيقي بالماضي. كان هوثورن بالنسبة لجيمس الحضور الأكثر حيوية بين مجموعة كاملة من الكتاب الذين شعر نحوهم بالقرابة. وشملت إمرسون وثورو ولويل، من الذين تمركزوا في منطقة صغيرة من إنكلترا الجديدة –وضواحي معينة من بوسطن بالإضافة إلى كونكورد، وسالم، وكامبردج، وماساتشوسيتس. ولم يستخدم إليوت كلمة "نغمة" ليصف الميزة التي ميزت ذلك المجتمع.. إنَّ هناك "شيئاً ما".. إنه وقار أسمى ممّا لدى العامة وممّا لدى بعض الإنكليز المعاصرين، كوقار ماثيو أرنولد مثلاً الشخص الأكثر ذكاء والأكثر يقظة، والأفضل ثقافة وتعليماً. لكن يمكن أن تكفي كلمة "نغمة" للتعبير عنها جيداً. ويمكن فهم هذه الميزة على نحو أوضح من خلال صوت هؤلاء الكتاب.

وهذه هي الطريقة التي رأى فيها جيمس هذه الحالة. وبعد أن قال: "إن نوراً ما ينعكس" في صفحات هوثورن "وينبثق من" الحياة الأمريكية، يتابع قوله: "إن القارئ يجب أن يبحث عن صفة هوثورن القومية والمحلية بين أسطر كتابته وفي الشهادة غير المباشرة لنغمته، ولكنته، ومزاجه، وإغفالاته وإخماداته لأموره الخاصة" (جيمس، عام 1879، ص124). وبعد سنوات عديدة ربط جيمس في عمله "ملاحظات ابن وأخ" بين تاريخ وفاة كل من هوثورن ولنكولن على الرغم من عدم التباعد الكبير بين

تاريخ موتهما. كان ذلك، عندما وصلت الحرب الأهلية إلى نهايتها المنتصرة، وشعر عندها جيمس "بظهور وطني كبير". وربما فقدان شخصيتين أمريكيتين فريدتين في تلك الأيام كشف له كما لم يكشف له أي شيء آخر شعوره الخاص تجاه أمريكا. مات هوثورن عندما كان جيمس قد اكتسب "لأول مرة الإحساس المرهف الكامل لعمل جميل من أعمال كاتبنا الرومانسي" (جيمس، عام 1959، ص 478). وهذا ما أكسبه اعترافاً بدا أنه أفسح المجال لإبراز موهبته الخاصة. لقد وجد في عمل هوثورن:

كان كل شيء مفعماً بنغمة، نغمة النثر الكامل والنادر... وكانت النغمة في

جمالها –على الأقل بالنسبة لي– كانت أمريكية بشكل يدعو للتقدير، والذي أثبت إلى أي حد من المفيد طرح مسألة أمريكية بيد أمريكية: الإنجاز الذي يتضمن

كما بدا "أكثر الخلق سعادةً". وبالنسبة للخُلق فقد كان ممكناً أن يصبح الأمريكي فناناً، أحد أروع المميزين دون الخروج عن الأخلاق، وهذا ما أحببت قوله:

وبالفعل كما لو أن هوثورن أصبح فناناً أمريكياً بما فيه الكفاية، بسعادة الفنان

الذي في داخله لم يفقد أي شيء، ولم يشك بأي شيء، ولذلك لم يؤثر به الجو

المحيط عندما احتواه (المرجع السابق، ص 480).

فالكاتب الذي يدرك، كما فعل جيمس، عام 1864، أنه ليس بحاجة "للانطلاق خارجاً" لأن إلهامه قد حقق توازناً نادراً أو ربما قصير الأمد. إنه يستوحي كل شيء من "الجو المحيط" به –فهناك لحظات قليلة في التاريخ يكون فيها الجو في مكان خاص مستتراً جداً ليكتسب شهرة قوية مثل تلك التي في إنكلترا الجديدة أيام هوثورن. ففي مثل تلك اللحظات نجد الثقافة المحلية الكاملة والكافية. إنها تسمح للكاتب أن يعالج قضايا المكان والزمان بطريقة جدية. ولأن المجتمع، مهما كان ريفياً وغير متعاطف مع الكاتب إلا أنه لا يفتقر إلى الثبات والاعتماد على النفس، وبالتالي فإن الحياة التي تسير هناك ستدعم فنه، حتى وإن كان ذلك بشكل مقتضب تماماً كما حدث مع هوثورن.

وسَيَفي التراث الداخلي هنا كثيراً بالغرض. ويتجلى ذلك في قضية إملي ديكنسون التي أشار إليها الناقد آلان تيت. "الآنسة ديكنسون كانت ناسكة لكن شِعرها

كان غنياً بالتجربة العميقة المتنوعة" (سوول، عام 1963، ص19). ويتساءل تيت: "من أين حصلت عليها" مستبعداً الآراء السطحية لبعض كتاب سيرة حياتها التي تُخضع كل شيء لتفسير المعاناة من حب غير متبادل، ويجيب أيضاً: إن تجربتها متولدة من حالتها الخاصة. ولكن ذلك يشير ضمناً إلى التركيبة الكاملة للواقع الداخلي الذي كان يشكل البنية الاجتماعية والدينية لإنكلترا الجديدة. فإملي ديكنسون التي عاشت في أمهرست، قريباً جداً من نورثامبتون حيث كان جونثان إدواردز قبلها بأكثر من قرن تقريباً قد أثار الحركة التطهيرية وأجج لهيبها، ولكن إملي لا يمكن أن تخطئ في التعامل مع تراثها. إن صورة العالم التي ستشكلها إملي ستبرز تحت تأثير هذا التراث "لأنني أرى كل شيء من خلال إنكلترا الجديدة". مع ذلك فإن اللغة التي أوصلتها إلى أكثر من منتصف الطريق في كل اكتشاف حققته في القصائد والرسائل لم تكن تعرف حدوداً لها. لقد تعلمت التعبير عن الحقيقة المحلية المناسبة من خلال الاصطلاحات التي صاغتها التجربة الأمريكية من اللغة الإنكليزية. ويكمن وراء "فقهها اللغوي" الاستخدام الواسع والمتنوع للمفردات الإنكليزية، التي تحمل في طياتها حضارة أكثر عراقة من حضارتها. لكن طراز اللغة الذي استخدمه كان أمريكياً بكل اعتزاز، وكان مرجعها اللغوي "معجم وبستر الأمريكي" (في طبعة عام 1847).

إن الرؤية من خلال إنكلترا الجديدة تفرض الحاجة إلى أسلوب معين، وصل لدى إملي حتى الكمال. وهذا يتطلب أن تكون النغمة في معظم الأحيان منخفضة على نحو مدروس، مع عدم الثقة بالإنشاء، وأن يبقى انتقاء الكلمات مريحاً ودقيقاً، وأن يتحرك التهكم باستمرار داخل الحوار وخارجه، وأن يحمل المعنى ميلاً معيناً: "قل كامل الحقيقة ولكن قلها بإدراك". ويجب أن نصغي إلى صوت إملي ديكنسون بعناية واهتمام. فمشاعرها صريحة على الرغم من أنها كثيراً ما تعبر عنها بشكل غير مباشر. لهذا فهي تعتمد مثلها مثل شاعر آخر من إنكلترا الجديدة هو روبرت فروست على حساسيتنا تجاه النغمة. فإذا فقدت تلك النغمة فإنك ستفقد قصد الشاعرة.

وكما هي حال فروست، فالمعنى لديها غير مريح. وحسب كلمات ألان تيت فإن إملي ديكنسون "تحرز تفوقاً على الخبرة والتجربة وذلك من خلال مواجهة أقصى معانيها الضمنية"، التي كانت أيضاً طريقة سلفها جوناثان إدواردز. فهي تقبل

الصراع بين الطبيعة الرهيبة والمبهجة في قوتها وبين اللاهوت التطهيري، وتحرض هذه المتضادات ضد بعضها بعضاً في شعرها. ومن هنا ينشأ التفاعل بين "التجريد والإحساس" لديها، كما يظهر شعور معبر بوضوح عن الازدواجية في لغتها الإنكليزية التي تتوافق مع الازدواجية في تفكيرها الخاص. وهي تستخدم بطريقة شكسبيرية "العنصر اللاتيني للأفكار والعنصر السكسوني للفهم". وقد ظهرت إملي ديكنسون في وقت كانت فيه التطهيرية تفقد سلطتها على عقول الأمريكيين. ولكن الثقافة التطهيرية بأكملها، كما يشرح تيت، كان لا يزال بإمكانها أن تمنح "الشكل والاستقرار لفهمها الجديد للعالم": لقد كانت "معرفة غير مقصودة جاءت متزامنة مع نبض حياتها".

لم يكن أمام إملي ديكنسون أي عائق يمنعها من الكتابة بوصفها أديبة أمريكية ومن الرؤية من خلال إنكلترا الجديدة وكان يسود مجتمعها اعتقاد: أنها تستطيع أن تعبر دون أي تفسير للعاطفة أنّ "قلب أمهرست كان طيباً ودافئاً وثابتاً"، ولم تتزعزع ثقة أمهرست (التي تمثلها شخصية والدها المتسلط) حتى ولا بالحرب الأهلية. أما إيقاع الحياة في أمهرست فقد استمر دون تغير، وبالنسبة لقلة من الناس ربما للمنشقين فقط الذين ارتبطوا بإملي، كانت التغييرات والثورات القادمة واضحة وجلية.. وإن ما قاله إليوت بخصوص التراث، عندما يكون المجتمع متحداً وغير مجزأ، بأنه "لا يمكن توريثه وإذا أردته يجب أن تحرزه بجهد كبير" (إليوت، 1960، ص49) كلام ليس له أي معنى. ولكن الحالة تكون مختلفة تماماً عندما يتعرض المجتمع إلى ثقافة أكثر قوة من الخارج. ويصبح الشاعر هو ماكديارمد الذي أراد استعادة الاصطلاح الأصلي في الشعر الإسكتلندي "مثالاً مهجوراً بائساً ومعزولاً"، إذا أردنا أن نقتبس كلمات جون سبيرس (عام 1962، ص153). وحتى الشاعر الإسكتلندي الأخير بيرنز الذي يُعتقد أنه وطني صادق، كان يفتقد إحساس الأوروبي الرفيع لشاعر مثل دنبار في أواخر العصور الوسطى. لهذا عندما أطلق ماكديارمد شعاره "لا لبيرنز –نعم لدنبار" كان يُحَمّل نفسه مهمة مستحيلة. فقد بقيت اللغة الإسكتلندية مسحوقة من قبل رجال مثل بوزويل الذي كانت إحدى أمنياته أن يتكلم لغة إنكليزية صحيحة لا تشوبها تعابير ومصطلحات إسكتلندية. وكما يقول سبيرس بحق "فلقد دمرت حياة تقليدية مميزة" مع تدمير اللغة. فمن العبث الافتراض بأن اللغة الشعرية الإسكتلندية الحية يمكن تجميعها من الزوايا البعيدة والمعاجم القديمة. إذ ليس هناك

أي خيار اليوم أمام الشاعر الإسكتلندي إلا أن يكتب بالإنكليزية. على أي حال هناك مثال ييتس ليكون مشجعاً لسبيرس. لم يشك سبيرس مطلقاً بأن النغمة القومية ستستمر إذا "امتلك الكاتب صدق العبقري" (المرجع السابق، ص160). فإن أي محاولة مقصورة لتحقيق "نزعة إسكتلندية" سيفسد ذلك الصدق. وبعد هذا كله فإن دينبار الذي لم يوجد شاعر إسكتلندي أكثر تميزاً منه، لم يكن "هدفه الأولي والمقصود على هذا الشكل". لقد انسحب إلى "المركز الأوروبي" وأصبح قومياً نتيجة انشغاله في هذه القضية الكبيرة (المرجع السابق، عام 1962، ص54).

وقد أفصح ييتس عن مشكلته، كما في مواضع عديدة، في مقالته "الشعر والتراث" (عام 1907). التي يحدد فيها رأيه الشخصي حول كتابة الشعر الأيرلندي تحديداً باللغة الإنكليزية. ويجب أن يكون لهذا الشعر "إيقاع أكثر رقةً وشكل أكثر تناسقاً" مما كان قد حققه أسلافه الأيرلنديون. كان علينا أن نتذكر دائماً بعض الأفكار المتحمسة والمواقف الفكرية السامية التي كانت هي الأمة نفسها... (ييتس عام، 1961، ص248). وهكذا فإن الشاعر الأيرلندي الذي يستخدم اللغة الإنكليزية كان يواجه صعوبة مضاعفة. عبر عن الجزء الأول من الصعوبة ستيفن ديدالوس في رواية جويس "صورة الفنان في شبابه" بشكل بلاغي إلى حد ما. وكان يتحدث مع كاهن إنكليزي وهذا ما سبب له:

> حالة اكتئاب لأن هذا الكاهن الذي كان يتحدث إليه كان ريفياً من بلدة بن جونسون. وكان ديدالوس يفكر: إن اللغة التي تحادثنا بها هي لغته هو قبل أن تكون لغتي. كم هي مختلفة كلمات، بيت، مسيح، خمر، سيد، عندما ينطق هو بها وعندما أنطق أنا بها. فأنا لا أستطيع كتابتها أو لفظها دون أن تضطرب روحي. إن لغته المألوفة جداً والغريبة جداً ستظل بالنسبة لي دائماً لغة مكتسبة. فأنا لم أصنع أو أقبل كلماتها. إن صوتي يوقفها عند حدها. وروحي ترتجف تحت ظل لغته (جويس، عام 1963، ص189).

يشكو الكاثوليكي والسلتي هنا كما هي حال الأيرلندي الأصلي الذي كان قد حرم من إرثه. وقد حصل ييتس الذي هو من السلالة البروتستانتية والإنكليزية على حقوقه عبر اللغة وبشيء من المعاناة استطاع أن يجد تراثه، الذي هو تراث "غولد سميث وبيرك، وسويفت وأسقف كلوين"، (الحكماء السبعة) الذين عاشوا "ذلك القرن

الأيرلندي الذي نجا من الظلام والفوضى" (ييتس، 1964، ص213). ولكن كان هناك دائماً قلق واضطراب في عقل ييتس الباطن وحتى ربما "اضطراب الروح" مثل ذلك الذي شعر به ديدالوس لأنه أراد أن يتواصل مع أيرلندا تواصلاً من نوع آخر. ولقد قدم كتاب جويس صورة عن أيرلندا هذه من خلال شخصية "ديفين الطالب الفلاح"، والذي أصبح صديق ستيفين "مربيته علمته اللغة الأيرلندية وصاغت مخيلته البدائية الجلفة من خلال الأضواء المتكسرة للأسطورة الأيرلندية" (جويس، 1963، ص180).

وكان هذا المظهر الآخر للصعوبة هو الذي جعل الحياة معقدة على الأغلب بالنسبة لييتس منذ البداية. كما كانت القومية الأيرلندية –انفعالية وضيقة الأفق ومذهبية – تسد الطريق أمامه وتُظهر عدم الثقة بالمخيلة الحرة، وسعت إلى إحاطته وتقييده في كل مناسبة كما فعلت بكاتب كان واحداً من الأوائل الذين عرفوا بكونهم مواطنين مخلصين وهو جون ميلنغتون سينج: "كل الماضي قد تحول إلى ميلودراما مع أيرلندا لبطل وشاعر لا يلام..." وهدفت الحركة الأيرلندية الشابة إلى "إقامة أمة موحدة بعقيدة سياسية فقط، وفن نافع وأدب مساعد وجذاب (ييتس، عام 1955، ص6–204). إن التراث الذي أرادت أن ترفضه تلك الحركة كان أحادي الجانب وغير واقعي ومحكوماً عليه بالعقم.

علم ييتس ما الذي سوف يحل محلها. وكبقية الشعراء، لقد "وجد رموز تعبيره في أيرلندا"، ولكنه فعل ذلك "بينما كان يرى كل شيء في ضوء الأدب الأوروبي" (ييتس، عام 1961، ص248). ويمكن أن يكون قد أرشد سينج إلى جزر آران وإلى عالم فلاحين يكاد يندثر، لكن مخيلته كانت إنكليزية المولد، ومدنية ومعقدة. ووجد بشكل تدريجي طريقه إلى الثقافة الأنجلو –أيرلندية ثقافة سويفت وبيركلي التي ازدهرت في زمانهم كعصر نهضة متأخر قادم إلى أيرلندا. ويمكن أن يكون ييتس قد اضطر إلى المبالغة، مثل الطالب في مسرحيته "الكلمات على حافة النافذة". ولكن غريزته كانت صحيحة بالتأكيد عندما كشفت له نبرة سويفت في كتابات أوليري أو تيلور أو الخطاب الجماهيري لسياسيينا... وهذه الغريزة على الرغم من قربها فقد كانت مع ذلك مخبأة، وهي في الحقيقة عودة إلى منابع قوتنا ولذلك جاءت بصورة مطالبة للتحقق في المستقبل. (ييتس، عام 1964، ص214). وقد وجد الرجال الأيرلنديون في القرن الثامن عشر الذين أعجب ييتس بهم في إنكلترا "الضد الذي

حرك فكرهم باتجاه تعبير واضح كل الوضوح" (ييتس، عام 1961، ص402). وجلب ييتس اللهجة الأيرلندية غير المتكلفة إلى شعره، الشعر الذي يمكن أن يكون صادقاً:

إلى صخرة كلير الباردة وصخرة غالوي وشجر الزعرور،

إلى ذلك اللون الكالح وذلك الخط الرهيف

ذلك هو نظامنا الخفي...

"في ذكرى ميجر روبرت جريجوري".

وقد أنجز ذلك بمقارنته بالنموذج الشعري الإنكليزي وعبر نظرة صحيحة. واستخدم في قصيدة "عودة لزيارة الصالة الفنية في البلدية" صورة كانت تسعده كثيراً –لا يستطيع أي ثعلب أن يخطئ الجحر الذي مسحه حيوان الغرير –وبدون شك أسعدته لكونه استطاع رسمها..." منطلقاً من أدموند سبنسر واللسان العامي". ويشير السطر الأخير إلى ثنائية السلف في لغة الشعر لدى ييتس.

ومن خلال إلقاء نظرة على هوثورن وإملي ديكنسون وعلى معضلات ماكديارمد وييتس، آمل أن أكون قد أظهرت السبل التي تجعل لهجة قومية مهيأة للدخول في لغة أصبحت ما فوق القومية. ويجب الآن أن ندرس فكرة التراث بدقة أكثر. وقد تم طرح بعض الإشارات من قبل في الصفحات السابقة، لكن واحدة منها قد تحتاج إلى معالجة أكثر. ويظهر التراث للأذن من خلال نغمة معينة، لا يميزها الأجنبي دائماً. عندما تستمر النغمة في الحياة عبر العديد من التغيرات التاريخية فمن المأمون أن نستنتج أن شيئاً ما مثل الهوية الروحية قد استمر أيضاً. قد يكون التحدث عن "شخصية قومية" مضللاً، وبالفعل قد تفسح الرواية المجال أمام رواية أخرى (دون السماح لأي نغمات أعلى غامضة) –أي مقولة لورانس (روح المكان). إن عبقرية اللغة ستحيا بعد تغيير اجتماعي وليس بعد النقل. وتعتمد نغمتها الأصلية على المكان حيث يتم التحدث بها، وعلى الوسط الطبيعي الذي لا يقل أهمية عن الوسط الإنساني. وقد كتب باسترناك عن مشهد يتناغم مع عمل شاعر معين: الصيف مع ليرمونتوف، والإوز والثلج مع بوشكين، كما عنون ستيفنز إحدى قصائده الأخيرة (يجب أن تعكس الأسطورة الطبيعة من حولها). سيبدو أن التراث الداخلي يحتاج إلى قاعدة محلية، ولا يمكن أن يعود بسهولة إلى مرحلة ما قبل اكتساب ذلك، فعلى سبيل

المثال لا يمكن لشكسبير، شاعر إنكلترا التي توقفت للتو عن كونها كاثوليكية وتابعة للقرون الوسطى، أن يتواصل مع الأمريكي اليوم مباشرة مثلما يتواصل وولت وايتمان من لونغ آيلند في القرن التاسع عشر، أو ميلفيل من نيويورك في القرن التاسع عشر. يمكن أن نتذكر أن المرثاة التي كتبها روبرت لويل عن ابن عمه الذي فُقِد في البحر. والتي عنوانها "مقبرة الصاحبي في نانتكيت" على غرار مرثاة ميلتون "ليسيداس" وكانت تتألف أصلاً من 194 سطراً بينما تتألف مرثاة ميلتون من 193 سطراً، إن البحر والإيقاع في كلتا القصيدتين متشابهان، وبعض الأسطر يحمل نبرة كلمات ميلتون. إن تشابهاً كبيراً في الفكرة أدى إلى هذا التقارب. ومع ذلك فإن قصيدة لويل وردت من خلال توارد مع قصيدة ميلتون ليس أكثر. وينتمي الحضور الحقيقي فيها إلى منطقة إنكلترا الجديدة، التي منها أخذ ثورو في كتابه "كيب كاد" (1865) وصف سفينة مهاجرين محطمة ووصف فتاة غارقة، ومنها أرسل ميلفيل سفينته بيكواد في رحلتها لاصطياد الحوت الأبيض في نانتكت (ستيبلز، عام 1962، ص45–46، 101–103). ولا يستطيع شاعر أمريكي أن يتجاهل الأصوات الأقوى في تراثه الخاص، وحتى ت.س إليوت، الذي ادعى مرة أن الأمريكي هو الوحيد الذي يمكن أن يكون أوروبياً حقيقياً (ديوبي، عام 1947، ص124) يرتد إلى "العصا الذهبية المنحنية ورائحة البحر الضائعة"، وإلى طيور السمان في إنكلترا الجديدة ونهر الميسيسبي، وتقدم كل هذه الميول الدليل على مواقف أمريكية متأصلة والتي تعبر عن عبقرية أمريكية.

إن "روح المكان"، هي حقيقة بالنسبة للمخيلة الشعرية، ويتكلم التراث بوضوح أكثر من خلال العنصر المحلي. قد كتبت أنا أخماتوفا في الخمسينات من عمرها (بضعة أسطر عزاء إلى شاعر ظلت تعترف بأنه "معلم"، هو أنوكينتي أنينسكي. ولا يربط بينها وبينه مزاج وحزن مشترك فحسب، بل أيضاً المكان الخاص، تسارسكويه سيلو (حالياً بوشكين)، بقصورها وتماثيلها وأشجار الزيزيفون فيها.وهنا كما تذكر في إحدى قصائدها الأولى "صبي داكن اللون تاه في الأزقة"، فقد أسقط بوشكين في أيام دراسته هناك قبعته ذات الزوايا الثلاث "ومجلداً بالياً من كثرة الاستعمال". إن شخصية أخماتوفا الشعرية، برقتها وقوتها وضبط النفس الذي مكّنها من أن تسيطر على المعاناة، بدت كأنها صيغت من خلال تراث تسارسكويه وبطرسبورغ. إن نغمتها الخاصة لا تتوافق مع بوشكين فحسب بل مع سلفه، ديرجافين، شاعر البلاط أيام

الإمبراطورة كاترين، ومن خلال هذه النغمة يمكن أن نسمع صيحة دوستويفسكي الحقيقية. بالنسبة لها كان ممكناً في نهاية الحرب العالمية الثانية أن ترى لينغراد لبرهة:

كأنها أثر حجري قديم
ليس من الدرجة الأولى لكنه محتشم تماماً
وبإمكان المرء أن يفترض أنه من السبعينيات.

وتستعيد المدينة طابعها الروسي أيام دوستويفسكي. ويلاحظ شاعر آخر من سانت بطرسبرغ. وهو ماندلشتام مرة بأنها تعلمت دقتها النفسية من الرواية الروسية، وبشكل خاص من دوستويفسكي. فقد سار محور حياتها الإبداعية من خلال تسارسكويه وبتروغراد، ماراً ببوشكين ودوستويفسكي وأنينسكي. لقد أصبحت غير منفصلة عن لينغراد ومؤلفيها الكلاسيكيين:

ظلي على جدرانك
وصورتي في أقنيتك

قال ليونيل تريلنغ: "...... ليس بالإمكان أن نفهم شخصاً يقف وراء ثقافته فقد أدخلته ثقافته إلى حيز الوجود في كل مجال، ما عدا المادي منه، ومنحته مقولاته وعاداته الفكرية ومدى شعوره، واصطلاحاته ونبرات كلامه" (عام 1966، ص11). وهذه الثقافة –كما أحاول أن أظهر– لا يمكن أن تنفصل عن بيئتها. إذ يحقق الكاتب توازنه، ويدخل في الامتلاك الكامل لهويته، عندما يكتشف تلك الثقافة حتى الأعماق ويجد فيها المنابع التي تؤازره وتؤيده. ويعتبر أنطونيو ماتشادو من قبل الكثيرين شاعر إسبانيا الأول في الأزمنة الحديثة، فقد وجد هذا الشاعر منبعاً في قصيدة "كوبلاس" من القرن الخامس عشر لجورج مانريك:

حياتنا هي الأنهار
التي تسير صوب البحر
الذي هو الموت...

هذه الأسطر عن مجرى الحياة الذي لا يرحم تجاه الموت، والتي يشرحها في قصيدة غنائية قصيرة:

بين شعرائي

أعطى لشعره الخاص صوته العميق الأساسي. واستطاع لويس سيرنودا أن يتبين إيقاعات مانريك في قصائد ماتشادو "تأملات ريفية"، و"قصيدة يوم"؛ وأكد أنه كان بالنسبة لماتشادو (الشاعر الإسباني الأكثر إعجاباً). وتعتمد هذه العلاقة مع مانريك على شعور خاص تجاه اللهجة القشتالية وقبولاً بالطبيعة القشتالية، التي كان بها بالنسبة لماتشادو بعض المزايا غير الغريبة عن (كتاب موسى الأول الذي يدعى "سفر التكوين"). وقد كانت اللهجة القشتالية "اللغة الملكية" في بلده، كما بجل "قشتالة التي صنعت إسبانيا"، ولكن ماتشادو نفسه مثله مثل الكثيرين جداً من الشعراء الإسبان في هذا العصر كان أندلسياً ولم يكن قشتالياً. إن أفضل شعره كما يؤكد سيرنودا أتى من كونه الأخير، وقد رآه جان جوان رامون جيمنيز "تلميذاً مرهف الذوق لبيوكير" وهو أيضاً شاعر أندلسي. وأحب ماتشادو في عمل بيكوير صفاء ووضوح الشكل والطريقة التي يتحرك فيها "على هامش المنطق"، لقد كان "شعره أصيلاً" مع جدل مفهوم خاص به. وكان واعياً تماماً أن النغمة والإحساس الأندلسي يختلف عن النغمة والشعور القشتالي. إن مراجعته لشاعر ملقا مورنيو فيلا يحدد العنصر الأندلسي كما ظهر في "التوازن بين البديهي والمفهوم" وبين "إحساس الشاعر والحدود الباردة للأشياء". هنا إذن يكمن الإحساس الأول وإحساس ماتشادو مثله مثل إحساس الشاعر الذي يصفه. وبالنسبة له، فإن إضافة قشتالة جعلته أكثر استجابة للتراث الإسباني كله.

ويبرز في هذه الأمثلة حقيقة واحدة: علاقة البنوة بين الكاتب ولغته، وكما خصته لغته الأم بنوعية فكره وإحساسه. ويمكنه أن يوسع إمكانياتها هنا وهناك، ولكن عندما تتحقق اللغة في الأدب، وعندما تحدث "اللحظة الشكسبيرية"، يتم ضبط الشعور والإحساس والفكر بطرق كثيرة جداً ومحددة. يخبرنا باسترناك –المقطع غالباً ما يقتبس–، كيف يدخل في عملية كتابة الشعر عكس مفاجئ للقوى. (باسترناك، عام 1958، ص391). وتأخذ اللغة نفسها عن الشاعر، فتصيغ أفكاره وكلامه، ويبدأ الإحساس بأنه ممهد لشيء يسعى لتحقيق أهدافه الخاصة. ربما تعني حالة الإلهام أكثر من أي شيء آخر تمتلكه اللغة. ويحرز الشاعر حرية وشجاعة خارقة في التعبير، مثله مثل اللغة التي تبدأ بخلق انسجامها الخاص "كنسر يُظهر قوة شبابه تدريجياً". ففي مثل هذه اللحظات يحدث تجديد للنظرات القديمة المتعلقة باللغة.

إعادة تأهيل الذاكرة التي توجد في الكلمات، وعندما يستخدم اللغة شاعرٌ كهذا، فإنه يتجاوز قدراته الخاصة ولكنه لا يتجاوز القدرات الموروثة في اللغة.

ويمكن أن يقال إنه بينما تتعلم لغات العالم اليوم بشكل دائم من بعضها بعضاً وتتلاقى في خبرة مشتركة، فإنها تصر بغيرة على تفردها. ويمكن أن تقبل اللغة الأم بأبناء من زوج آخر مثل جوزيف كونراد الطارئ، ولكن يجب أن تعتبر حالة خاصة بالنسبة لنا، وبطرق معينة يتعذر التفاهم بها أحياناً. وعلى عاتقها تقع مهمة الحفاظ على ذاتنا، وعلى التوكيدات والاحتياطي الذاتي، كما أن خصوصية الفرد تتحدد من خلال علاقته الحميمة باللغة. وليس هناك أجنبي أبداً يستطيع أن يتغلغل إلى أعماق اللغة، لكنه يمكن أن يتعلم التعرف على صيغها المميزة ويفهم إيقاعاتها. ويجب أن يقبل دارس الأدب المقارن بأن هناك عتبة يجب أن يتوقف عندها. وسيستمد نصف الإغراء في عمله من الإحساس المتزايد بأن الحالة المفردة القائمة في حد ذاتها والطريقة المميزة الخاصة هي التي تمنح كل أدب جماله وسره الخاص به.

❑❑❑

كشـفُ النّقابِ
عن الآخر
فوروغ فاروخزاد
بقلم : فرزانة ميلاني

■ ت: لميس إسماعيل عمر ■

حوالي منتصف القرن العشرين نشأ في إيران إرثٌ جديدٌ من شعر النساء، إرث نساءٍ منهمكاتٍ بشدة في عملية التأمل الذاتي والبوح الذاتي وغير مستتراتٍ أو مقيداتٍ بالهوية المجهولة أو الغموض الكامنين في الحجاب، إرثُ نساء لم يكتفين بالكشف عن أنفسهن فحسب بل قمن أيضاً بكشف الستار عن الرجال في كتاباتهن. وتتضمن القائمة من بين العديدات زاند دوخت شيرازي (1911–1952) وجالة أصفهاني (1921) ويارفن دولاتا بادي (1922) وسيمين بحبحاني (1927) ولوبات فالا شيباني (1930) وماهين اسكندري (1940) وفوروغ فاروخزاد (1935–1967) وطاهرة سافرزادي (1936).

كتبت تلك النساء عن أفكارٍ وأحاسيسَ، "حقائقَ" كانت حتى ذلك الوقت خاصةً وذاتيةً. وبجسدٍ غير متسترٍ وقلمٍ باليد، مضَيْنَ بالقارئ إلى خلف جدرانٍ وأحجبةٍ حيث يكمن عالم الخاص، وناضلن من أجل التسوية بين الجوانب العاطفية والحسية والاجتماعية للذات الأنثوية. وفي أعمالهنّ، لا يخضع صوتُ الكاتبة لأفكارٍ مبتذلة ولا يتوارى خلف قوانينَ مفروضةٍ ذات بعدٍ نفسيّ واجتماعيّ. فالمشاعر غير خاضعةٍ للعقلنة، والانفعالات غير مشوبة، والعواطف غير سطحية، والتفاصيل غير متجنبة، والرجال غير غائبين. لقد خلقت تلك الكاتبات وبدرجاتٍ متفاوتة نوعاً من الذات

المنفصلة عن التعريف التقليدي للأنوثة في إيران، وهي في الغالب ذاتٌ مهددة في مجتمعٍ أصبحت فيه الجدران والأحجبة اعتيادية وغدت مراقبة وسائل الاتصال الموضوعة شغل الناس الشاغل حيث "يهمس الناس حتى خلف الجدران الشديدة الارتفاع"، حسب تعبير الروائي شارنوش بارسيبور.

وترفض معظم تلك الشاعرات الرائدات الهمسات الصامتة للمرأة في عزلة المنزل. فبمشاركة قرائهنّ في تجاربهنّ الشخصية والإفضاء عمّا في أنفسهن إلى الورق لا إلى الحجر الصبور (The Patient stone) ، هؤلاء الشاعرات يقلن ما لا يقال ويحاولن أن لا يستسلمن إلى الرقابة الخارجية أو الرقابة الذاتية التي تنمو معها، وبعفويةٍ وتميزٍ أيضاً يرفضن مزج أصواتهن مع تصوراتٍ أو طموحاتٍ جماعية.

وقد تنوعت ردة فعل المجتمع تجاه هذا الصوت الأنثوي الجديد وهذه الذات الأنثوية، فبالنسبة إلى المسلمين المتشددين، كان الإخلال بالتقاليد دوماً أكثر بروزاً وأقلّ قبولاً في مجال تحرر المرأة. وكان موقفهم واضحاً تمام الوضوح وراسخاً منذ البداية. فقد ردوا على تحرر المرأة وإلغاء التفرقة بينها وبين الرجل وبصورةٍ خاصة على عدم تسترها الجسدي بغضبٍ وعداء. وبرأيهم إنّ أيّ انحراف عن العلاقات التقليدية بين الذكر والأنثى يدلّ على فسوقٍ ويدمّر الأصالة الثقافية ويبعد الناس عن الإسلام "الحقّ".

وحتى نخبة المثقفين والمجددين الذين ادّعوا أنهم يدعمون التغيير لم تستطع أن تتقبل التغيرات التي تؤثر في وضع المرأة فقد كان يُعتقد أن تغيرات السلوك ذات خطورةٍ لا سيما فيما يتعلق بالسلوك الجنسي والعادات الجنسية. كما حافظت العادات القديمة على سيطرتها حتى لدى نخبة المتحررين الذين دافعوا عن حقوق المرأة. فالكاتب علي شريعتي، وهو كاتبٌ اجتماعي أتمّ تعليمه في الغرب ومعروفٌ بشكلٍ خاص بين صفوة المثقفين، رفض الوضع الجائر للمرأة كما أدان بشدة استعباد الرجال لجنس الأنثى. وفي رأيه:

"عامل الرجل المرأة كما يُعامَل حيوانٌ متوحشٌ لا يمكن ترويضه أو تعليمه أو السيطرة عليه. وحاول السيطرة عليها بحبسها.. فكانت المرأة كالسجين الذي لا يُسمَح له بالانضمام إلى المدارس أو المكاتب أو الميدان العام". إلا أنّ النساء المتطبعات بالطابع الغربي أَثَرْنَ الهلع في نفس شريعتي:

"هذه الدمى المصنّعة في الغرب، الفارغة من الداخل، المزيفة والمقنّعة لا تملك

مشاعر نسائنا في الأمس ولا ذكاء نساء اليوم الغربيات، إنهنّ دمى آلية لا هي آدم ولا هي حوّاء! لا هي الزوجة ولا هي المحبوبة، لا هي ربة المنزل ولا الموظفة. إنّهنّ لا يشعرن بالمسؤولية تجاه أولادهنّ أو تجاه الناس. لا، لا، لا ولا! وهنّ كالنعامات اللواتي لا يحملن أي ثقل بحجة أنهنّ طيور ولا يطرن بحجة أنهن كبيرات الحجم كالجمال. وهذا نوعٌ هجينٌ من النساء متراكمٌ في سوق الصناعات المحلية مع لاصقٍ كُتب عليه "صناعة أوروبا".

وحنين شريعتي لماضٍ كانت فيه القيم والهوية الأنثوية الأصيلة غير عرضة للشبهة وكانت فيه "النساء نساء" يمثل الشعور بالضياع والانحطاط الذي يسود أعمال الكثير من كتاب منتصف القرن العشرين رجالاً ونساءً على حدّ سواء. هذه الشخصية الأنثوية المغايرة لأصولها التقليدية، هذا التقليد الرديء القادم من الغرب، هذه الصورة المزيفة للنساء الإيرانيات التقليديات، هذا الهجين لم يكتفِ بدحر السلطة والسيطرة الذكرية فحسب بل جسّد أيضاً الخسائر المؤلمة التي تكبّدتها الهوية الثقافية. وكما هو مزعوم، فإنّ انحطاط الثقافة الإيرانية بالنسبة إلى الكثير من الكتاب كانت قد تسببت به هذه المرأة "المتطبعة بطابع الغرب"، "نصف المتعرّية"، أي "غير المحجبة" و "الفاسقة".

لقد تحدى "تسمّمها بالطابع الغربي" كلّ إيمانٍ بالفروقات الجنسية الثابتة وشوّهت الجنسانية "الطبيعية" والاستقرار الثقافي وهددت النظام الشرعي، وتحدّت التماسك والهوية الحقيقية لكلمة "مذكر" ذات الامتياز الخاص والتي عُرفت تقليدياً بأنها نقيض كلمة "مؤنث". وبصعوبة السيطرة عليه وتصنيفه وتعريفه وتحديد مكانته، لم يبدُ جنسُ الأنثى هذا أنثوياً على الإطلاق.

هذا النظام الجديد الذي جعلت فيه النساء وجودهنّ ملموساً بدا مفتقراً لأيّ نظامٍ كان. فقد شعر كثيرٌ من الناس بقهر الفوارق بين واقع حياتهم أو حياة أولئك الذين من حولهم وبين مثالياتهم التقليدية. ومع أنّهم كانوا مفعمين بالحنين لعالمٍ ونظرةٍ عالميةٍ أكثر تماسكاً ومفتونين بالتغيير والحداثة والديمقراطية، إلاّ أنّهم أظهروا بوادرَ لطموحاتٍ متناقضة لا يحلّ أحدها محلّ الآخر. فعلى سبيل المثال، علي شريعتي الذي رفض وضع المرأة الجائر لم يحمل إلاّ الازدراء لتلك النساء الهجينات، "النعامات".

فقد أسماهنّ "نساء العدم" (Zilch-women) ، أي عديمات القيمة وعديمات

الفائدة وعبدات الروح التجارية والاستهلاكية الحمقاوات والمهتمات بالمظاهر فقط وإشباع رغباتهنّ التي لا حدود لها. كانت كل إنجازاتهنّ في رأيه صفٌ من الأصفار غير المسبوقة برقمٍ آخر، فقد بلغت هذه الإنجازات اللا شيء (Zilch).

ومما هو واضح أنّ شريعتي لم يكن مفتوناً بالمرأة الإيرانية التقليدية ولا بالمرأة العصرية. غير أنّ تصويره للمرأة المثالية فيه التباس، فهو من جهةٍ يلقي باللوم على وسائل الإعلام لأنها لا تعرض للنساء الإيرانيات صوراً لنساءٍ متحرراتٍ ومثقفاتٍ وذكياتٍ من أمثال آنجيلا ديفيس أو لنساءٍ مفكراتٍ بارزاتٍ وشخصياتٍ علميةٍ من الغرب من أمثال مدام كوري. ومن جهةٍ أخرى يقدّم فاطمة الزهراء ابنة النبيّ محمد (ص) كأنموذجٍ مثاليٍّ يُحتذى به. إلاّ أنّ تصويره لفاطمة الزهراء هو تصويرٌ محدودٌ ومقيّدٌ نوعاً ما فهو يخصّص لها أدوارَ الإحسان والمساعدة ولكن بشكلٍ أساسي يقرنها بأدوار التفاني والتضحية من أجل أفراد عائلتها الذكور: والدها وزوجها وولديها.

فالنموذج التقليدي للمرأة كأمٍّ وزوجةٍ وابنة يبقى حجر الزاوية في نظام القيم عند شريعتي. وقد يكون شريعتي مفتوناً بحريّة المرأة واستقلالها وتطوّرها الفكري، بل هو بالفعل كذلك، إلاّ أنّه لا يستطيع أن يستسلم بالتنازل عن القيم العائلية التقليدية المطلوبة من المرأة. بناءً على ذلك فهو يعزو العزلة المتصاعدة في إيران إلى استقلال المرأة وانخراطها خارج دائرة العائلة.

ولم يكن شريعتي وحيداً في تحليله. ففي كتاب "الهوس بالغرب" Westomonia الأكثر حظوة وذي الطابع الجدلي يعتبر جلال الأحمد تحرر المرأة أحد "الشروط الضرورية" لـ "الهوس بالغرب"، ففي رأيه:

"نحن الإيرانيين رضينا بنزع النقاب عن وجوههنّ وإنشاء عددٍ من المدارس من أجلهنّ. ولكن ماذا بعد ذلك؟ لا شيء... إذاً ما أعطيناه للمرأة بالفعل هو حقّ استعراض أنفسهنّ أمام الملأ لا غير. لقد اجتذبنا النساء، صائنات التقاليد والعائلة وأجيال المستقبل إلى الفراغ والتسكع. لقد أجبرناهنّ على التفاخر والعبث وعلى أن يجددن مظهرهنّ كلّ يوم فيجرّبن زياً جديداً ويأخذن بالتجوّل. ماذا عن العمل والواجب والمسؤولية الاجتماعية والسيرة الحسنة؟ بعد الآن لا يوجد إلاّ القليل جداً من النساء المهتمات بأمورٍ كهذه".

وبصورةٍ ضمنيةٍ وفي بعض الأحيان صريحةٍ تماماً، تمّ إلقاء اللوم في أمراض

المجتمع جميعها على اتصالات المرأة الجنسية غير الشرعية والتي كُتِب عليها أن تصبح بسرعة مرادفةً لتحرر المرأة. فإحدى الفقرات المأخوذة من مقالٍ نُشر في "صحيفة العمل" Kar وهي الصحيفة الناطقة باسم حزب "فدائيي خلق" الأكثر يسارية (وهو حزب الأقلية) تدّعي أنّ:

"نساء وطننا الكادحات يعلمن جيداً أنّ التحرر الذي يعد به مؤيدو البرجوازية، أولئك الخانعون للإمبريالية ونظام الشاه المعادي للشعب ليس إلا سماحاً باستغلالٍ أكبر لبيع الإمبرياليين المترفين بضائع على حساب الكادحين المسلوبي الحقوق.

إنها ليست إلا نشراً لتغلغل الثقافة الإمبريالية المنحطة. دفاعهم عن تحرر المرأة يعني دفاعاً عن البغاء والإدمان على المخدرات وإنشاء بيوتٍ للرذيلة والآلاف من المظاهر الأخرى للثقافة الرأسمالية".

وليس بمحض الصدفة أن يلجأ كتابٌ معاصرون بارزون إلى استقاء صورٍ من عذرية المرأة عندما يريدون تصوير نهب بلادهم على يد قوىً خارجية. ذاك أنّ فقدان العذرية يمثل فقدان الشرف والموارد الوطنية. وكلّ من "بارفن ابنة ساسان" بقلم صادق هداية "ودانديل" بقلم سعيدي مثالٌ على ذلك. الفكرة الأساسية للكتاب الأول هي نضال الإيرانيين البطولي ضدّ العرب واستحضار لحظات مقاومتهم الأخيرة؛ فرغم أنّ موقف الإيرانيين الراسخ باء بالفشل إلاّ أنّه حظي بالتمجيد، وساحة قتالهم التي تشكل فرضاً المعقل الأخير للتصدي في وجه ثقافةٍ غازية حظيت بدرجةٍ عاليةٍ من التبجيل.

غير أنّ لحظة السقوط تأتي عندما يتمّ اغتصاب بارفن بطلة المسرحية على يد عربي.

أما "داندل" فهي قصةٌ قصيرةٌ جدلية كتبها الكاتب المسرحي البارز سعيدي وقد نُشرَت في عام 1968 وأصبحت ممنوعة لدى نشرها، ولها حبكةٌ بسيطة. تُؤخذ عذراء تبلغ من العمر خمسة عشر عاماً إلى بيتٍ للبغاء في حيٍّ أحمر (الحيّ الأحمر: منطقة تكثر فيها المواخير) في بلدةٍ صغيرةٍ تدعى داندل. وعندما تبحث صاحبة الماخور عن زبونٍ ثري لبضاعتها التي اقتنتها مؤخراً يشير رجلُ الشرطة المحلي إلى ضابطٍ أمريكي "يكون قادراً على إنفاق المال بجنون شريطة أن ينال بعض التسلية". يلقى الزبون الثري الذي ينشد التسلية استحسان الجميع وفي يوم وصوله يتدفق الدانديليون إلى الشارع تملؤهم الرهبة والتوقعات؛ إلا أنّ البهجة لا تلبث

أن تتحول إلى اشمئزاز والدهشة إلى رعب. فلدهشة الجميع سرعان ما يغادر الأمريكي حتى دون أن يؤدي الأجر المتعارف عليه. وبذلك يصبح على الداندليين الخائبي الأمل والذين لا حول لهم ولا قوة أن يواجهوا كابوساً: فقد ضاعت عذرية الفتاة وضاع معها شرفهم أيضاً.

لقد خلقت مطالبات المرأة بحقوقها الشخصية واستقلالها مشكلاتٍ لم يسبق لها مثيل في مجتمعٍ بقيت فيه القيم القديمة جدّاً والمتمحورة حول الذكر، لا سيما في مجال الجنس، محافظةً على وجودها. فالحد الفاصل بين العالم الذكري والعالم الأنثوي أصبح الآن غير واضحٍ ومعه أصبح أيّ شعورٍ بالاستقرار مشوشاً. كما أمسى الفرق الواضح بين الذكورة/ الأنوثة، المسموح/ المحظور، الطهارة/ الدنس، الشرف/ العار فرقاً مثلوماً. وغدتِ النساءُ التحدي الحقيقي لشعور الرجل بالرجولة، فقد شكّكن بهذه الرجولة وفرضن عليها باستمرار أن تثبت نفسها وقدرتها على الاحتمال وقوتها وسيطرتها. في الواقع، لقد تمّ تسليط الضوء على المرأة في كلِّ شكوك المجتمع حول نفسه وحول الحداثة وحول التغيير.

بما أنّ النساء يخضعن لمشاعرهنّ المختلطة فقد أصبحن أيضاً خاضعاتٍ لأعراضٍ مختلطة. فهن منغمسات في لجة قيم سلوكية متضاربة؛ إذ تراهُنَّ حريصات على صون الكثير من المثل التقليدية على الرغم من افتتانهنّ بالتغيير، وهنّ يتأرجحن ذهاباً وإياباً بين القديم والحديث. يقول السفير الأمريكي في إيران ريتشارد هيلمز:

"هنا ستجد سيداتٍ مرتدياتٍ أزياءَ باريسية ومتزيناتٍ يلعبن البريدج، ولكن قبل أن يقمن برحلاتٍ إلى الخارج كنّ يسافرن إلى مدينة مشهد [المقدسة] مرتديات البراقع لطلب الحماية".

هذه الحالة الفكرية المتضاربة عند مفترق الطرق بين الاستمرارية والتغيير والتي يتقاسمها الرجال والنساء على حدّ سواء تتلخص في الحياة الأدبية لفاروخزاد. فالأثر الأدبي الذي تركته وراءها ليس وحده الشاهد الكلاسيكي على مطامح متضاربة بل إن النقد الذي أثاره أيضاً مدهشٌ بتناقضه أيضاً. أياً كان موضوع النقاش يبدو أنّ اتجاه النقد الأساسي قبل أو بعد وفاتها يدور حول الطبيعة الجنسية – الشهوانية لأعمالها الأدبية. فالكثيرون ترجموا وما زالوا يترجمون بحثها عن الاستقلال والتطور والحب إلى تعابيرَ جنسية في الغالب، وهم يتجاهلون كفاحها من أجل تغيير عالمها

كما يتجاهلون دورها فيه مفضّلين على ذلك الموضوعات المصورة للحب الشهواني في قصائدها.

صحيحٌ أن موضوعات الحب تشكل باستمرارٍ نواة شعر فاروخزاد، لكنّ معالجتها ليست شهوانية حصراً. فشعرها يستلزم إعادة تنظيمٍ جذريةً للقيم ويعترف بمحدوديات الحب التقليدي وفشله في إرضاء الشاعر ويخصص حقلاً معرفياً تواصلياً وشخصياً جديداً كانت النساء قد حرمت منه فيما مضى. ففاروخزاد تستكشف الذات ضمن حدود علاقات الحب بين الجنسين وما وراءها في آنٍ واحد وهذا لا يتطلب ولا يحدث إنكاراً لعلاقاتها العاطفية مع الرجال بل على العكس فإنه يوسع طاقتها العاطفية، وبالفعل ففي بعض قصائدها نجدُ أنّ حاجتها للصداقة والاتّصال والتطور مشبعة بنفس درجة الحاجة الجسدية. هذا التبادل الفكري، هذا الالتزام بالتوسع بإمكانية العلاقات قلما وُصِفَ في الشعر الفارسي الحديث قبل فاروخزاد فكما تقول:

"قلما عرف الشعر الفارسي الحديث معنى أن تحب بصدق، فالحب فيه مبالغٌ به جداً وكئيبٌ جداً ومتألمٌ جداً لدرجة أنه لا يناسب الدروب المضطربة والسريعة لحياة هذا العصر. أو أنّه بدائيٌّ جداً ويفيض بألم الامتناع عن الزواج بحيث أنه يذكر المرء تلقائياً بالقطط الذكور في موسم التزاوج على السطوح المشمسة. فالحب غير محتفىً به كأجمل وأنقى شعور لدى البشرية، واتحاد وامتزاج جسدين الذي يشبه بجماله التسبيح والدعاء قد انحط بمستواه إلى مجرد حاجةٍ بدائية".

إنّ حصر التحليل النقدي لشعر فاروخزاد في استغراقٍ وحيدٍ بجانبٍ واحدٍ للحب، ألا وهو الجنسي بصورةٍ رئيسية، ليس إلا تتفيهاً لشعرها وإهمالاً لميزاته الأخرى الكثيرة.

وإحدى النتائج الدقيقة لهذا الإفراط في تصوير الحب الجنسي هو رفض شعرها من قبل بعضهم بوصفه "عاطفياً و"شهوانياً" وبالتالي "غير مهم". فعندما قمت باختيار دراسة "نسوية" لشعرها كموضوعٍ لأطروحتي في منتصف السبعينات دُهِشت تماماً لردة فعل الناس. وقد تراوح الجدل ضد ذاك الخيار بين السلطوي المحض والجنساني الصارم.

فبعضهم كان قلقاً بالفعل بشأن مستقبلي المهني، بينما أراد آخرون بدهشةٍ واهتمام أن يعرفوا فيما إذا كان بالإمكان منح درجة الدكتوراه لأطروحةٍ مكتوبةٍ عن شاعرةٍ امرأة هي نفسها لم تستطع أن تنال حتى شهادة الثانوية العامة وتحدثت فقط

عن شهواتها الجسدية ومغامراتها. وكان العالم الهندي غيردهاري تيكو أيضاً قد واجه تحدّياًٍ "على سبيل المزاح" بسبب اختياره لشعر فاروخزاد كموضوع بحثٍ جدي:

"عندما عدتُ إلى الولايات المتحدة في خريف عام 1965 قرأت مقالاً عن شعر فاروخزاد في اجتماعٍ للجمعية الشرقية الأمريكية في فيلادلفيا وأعلنت فيه أنها أحد أهم شعراء إيران في القرن العشرين، وقد أظهر الراحل جوزيف شاخت من جامعة كولومبيا والذي كان محرراً لـ "ستوديا إسلاميكا" آنذاك اهتماماً بمحاضرتي ودعاني لكتابة مقالٍ عنها لمجلته. لكن هذا يتناقض كلياً مع التعليقات التي، ولو أنها جاءت على سبيل الدعابة، أطلقها صديقٌ وزميلٌ إيراني سيبقى اسمه مجهولاً كان قد سألني لماذا اخترتُ خائناً من بين الأنبياء(11) ذلك أن النقاد التقليديين الذين يُعدُّ زميلي واحداً منهم لم يمنحوا شعر فاروخزاد درجةً عاليةً من التقدير".

بحثاً عن الاستقلال وبالوقت نفسه تمسكاً بالمثل التقليدية للأنوثة، شقت فاروخزاد طريقها بين صراعاتٍ من الداخل وتناقضاتٍ اجتماعيةٍ وثقافيةٍ من الخارج. لقد كتبت في جوٍ من التشجيع والإعجاب ممزوجٍ بالنقد اللاذع وحتى الازدراء. وبالفعل قلما ترك شعرها القراء الإيرانيين متجردين من ردة فعلٍ. فقد كان يثير إما افتتاناً قوياً أو نفوراً شديداً، فبينما أدانه بعضهم لعدم أخلاقيته ولدفاعه عن الاختلاط، احتفى به آخرون للصوت الأنثوي المتميز فيه والذي يتحدى القيم السائدة في ثقافتها. لكن عموماً طالما قدم عدد كبير من القراء المتلهفين والمتحمسين تأييدهم الصادق لهذا الشعر. فبطبعاته العديدة، يُعد عملها الأدبي من بين الأعمال الأكثر شهرة في الأدب الفارسي الحديث. والإقبال الشديد على كتب فاروخزاد قد اذهل النقاد لعقودٍ عديدةٍ من الزمن الآن.

* * *

ولدت فوروغ فاروخزاد في الخامس من كانون الثاني من عام 1935 من عائلةٍ كبيرةٍ وهي الثالثة بين سبعة أولاد. وبعد تخرجها من مدرسة الأحداث العليا[12] انتقلت إلى مدرسةٍ فنية لدراسة الرسم والخياطة ولم تنهِ المرحلة الثانوية. كانت تبلغ السادسة عشرة عندما تزوجت من بارفيز شابور، أحد أقربائها البعيدين وهو حفيد خالة والدتها. وخلافاً لما هو الحال عند ابنتي الجيل السابق طاهرة قرة العين وبارفن اعتصامي

(11) هنا إشارة إلى يهوذا الاسخريوطي الذي خان المسيح.
12 مدرسة تشتمل على الصفين السابع والثامن من المرحلة الابتدائية وعلى السنة الأولى من الثانوية.

بزواجهما التقليدي، تزوجت فاروغ فاروخزاد من رجلٍ وقعت بحبه. وبعد عام ولد طفلهما الأول والوحيد وهو صبي أسموه كاميار. صدرت مجموعة فاروخزاد الشعرية الأولى تحت عنوان "الأسيرة" The Captive عام 1955 وتحتوي على أربعٍ وأربعين قصيدة تتحدث عن قصة امرأةٍ محبطةٍ وعن شعورها بالقيود في حياتها. وعنوان المجموعة بحد ذاته يشير إلى إحساسها بالتورط واليأس. شخصية "الأسيرة" الشعرية هي امرأة شابة مضطربة تقضي وقتاً مريراً تصوغ فيه هويةً لنفسها وتقع بحيرةٍ بين مطالب المرأة –الزوجة والأم التي، على ما يبدو، أنها تتناقض مع مطالب الشاعرة المستقلة:

أفكر في الأمر وفي الوقت نفسه أعلم
أنني لن أستطيع أن أغادر هذا القفص
حتى لو سمح لي الحارس بالذهاب
فقد فقدت القدرة على الطيران بعيداً..
كل صباحٍ من وراء القضبان
تبتسم لي عينا طفلي
وعندما أبدأ الغناء
تقترب شفتاه اللاثمة من شفتي..
يا إلهي! إن احتجت للطيران يوماً
من وراء هذه القضبان الصامتة
كيف لي أن أجيب عيني هذا الطفل النديتين؟
دعوني وشأني.. أنا عصفورةٌ أسيرة

بعد ثلاث سنواتٍ من الزواج، قررت فاروخزاد أن تترك زوجها رغم الصعوبات الاجتماعية والنفسية والمادية العديدة المترتبة على ذلك. وبكثيرٍ من الألم والحزن خسرت الحضانة الدائمة لطفلها الوحيد حتى إنها حُرِمَت من حقوق الزيارة. وفي أيلول من عام 1955 عانت من انهيارٍ عصبي وأُخِذَت إلى عيادةٍ نفسية حيث بقيت تتعالج لمدة شهر. وبعد عام من ذلك، أي في عام 1956 نُشِرَت مجموعتها الشعرية الثانية "ديفار" Divar أو The Wall وتعني "الجدار" وهي مهداةٌ إلى زوجها سابقاً.

"في ذكرى ماضينا المشترك آملةً أن تكون هذه الهدية التي لا قيمة لها رمزَ امتناني للطفه الذي لا حدود له".

وبعد أقلّ من عام صدر كتابها الثالث "عصيان" Esian أو Rebellion وأثبت فعلاً أنها شاعرةٌ ذات مستقبلٍ واعد، لكن في الوقت نفسه رديئة السمعة. وفي قصائد هاتين المجموعتين البالغة اثنتين وأربعين قصيدة يلاحظ المرء شعوراً أقوى وأكبر باستقلالية الشاعرة فهي تنتقد مجتمعها بقسوة ولا سيما ظلمه للمرأة. إنّ شعوراً بالحنق والغضب يشكّل الدافع لكتابة الكثير من قصائد هذه الفترة.

تمتلك فاروخزاد شواهدَ كثيرةً على موهبتها وطاقتها؛ فما كادت تبلغ الرابعة والعشرين وقد أصدرت ثلاث مجموعاتً شعرية حتى نمّت اهتماماتٍ جديدة في التصوير السينمائي والتمثيل والإخراج. ففي عام 1962 أنجزت فيلماً وثائقياً عن مستعمرة مجذومين تحت عنوان "البيت أسود" (The House is Black) وقد لاقى الفيلم نجاحاً عالمياً وفاز بجوائز عدة. بينما تم نشر مجموعتها الشعرية الرابعة التي جاءت تحت عنوان (ميلادٌ آخر) Another Birth في عام 1964. وبما أنّ الذاتي والخاص يشكلان خلفيةً دائمةً لشعر فاروخزاد، فإنّ قصيدة (ميلاد آخر) تحتفي بميلاد أنثى تتمتع بحقوقها الجديدة كمقاتلة ناضلت من أجل كل خطوة في طريقها إلى الحرية؛ فهي تصبح أنموذجها الخاص وتخلق ذاتاً بالصورة التي تريدها منها ميولها وطموحاتها الخاصة. ميلادها الجديد يمثل ميلاداً ذاتياً حقاً:

أعرف حوريةً صغيرةً حزينة..
تسكن في البحر
وتعزف على الناي الخشبي لقلبها
برقّةٍ.. برقّة
حوريةٌ صغيرةٌ حزينة
تموت في الليل من قبلة
وبقبلةٍ تُولَدُ كلّ يومٍ من جديد..

فارقت فاروخزاد الحياة وهي في قمة إبداعها ولم تكن قد تجاوزت الثانية والثلاثين من عمرها إثر إصاباتٍ في الرأس في حادث سير في الرابع عشر من شباط عام 1967. فبينما كانت تحاول أن تتجنب عربةً قادمةً، اصطدمت بجدارٍ

وانطرحت خارج سيارتها. ومما يثير السخرية هو أنّ هذه المرأة التي تجنبت الجدران وفرت منها طيلة عمرها قتلها في نهاية المطاف جدار. لقد لقيت حتفها في وقتٍ ادّعت فيه أنها أخيراً وجدت نفسها. ودُفنت تحت الثلج المتساقط:

ربما كانت الحقيقة تَيْن اليدين الصغيرتين..
تين اليدين الصغيرتين المدفونتين تحت الثلج المتساقط
وفي العام المقبل..
عندما يتّحد الربيع
مع السماء الممتدة خلف النافذة..
وتنبجس الغصون من جسدها
نوافيرَ غصونٍ غضة خضراء.. سوف تزهر
آهٍ يا حبي.. آهٍ يا حبي العزيز الوحيد!

في الثانية والثلاثين من عمرها كانت فاروخزاد قد ألّفت أربع مجموعاتٍ شعريةٍ واكتسبت شهرةً وجوائزَ كما أصبح لها "شعرٌ أشيب وتجعيدتان كبيرتان في جبينها بين الحاجبين". والأهم من كل هذا هو أنها، وحسب تعبيرها، "وجدت نفسها"– لكن، لتخسرها للأبد. إنّ عدم الاكتمال هذا في حياة فاروخزاد يستوقف المرء.

فكالحلم الذي تبتره اليقظة انطفأت شعلة حياتها وفنها المتسمين بديناميكيةٍ وقابليةٍ مذهلة للتغيّر بهبّة ريح موتٍ مبكر حتى إنها لم تشهد نشر مجموعتها الشعرية الخامسة التي جاءت بعنوان (دعنا نؤمن ببزوغ فصلٍ بارد) Let Us Believe in the Dawning of a Cold Season والتي نشرت بعد وفاتها.

يمكن اعتبار الأثر الكامل لشعر فاروخزاد نوعاً من "الرواية التثقيفية" إلى حدٍّ ما (Bildungsroman). وعلى الرغم من أنّ هذا الجنس الأدبي ضربٌ من الرواية وعلى الرغم من كون تعاليمه تقترن تقريباً وبشكلٍ حصري بالشخصيات الذكور الشباب، إلاّ أنّه يجسد على أحسن وجه انبثاق فاروخزاد من التقييد الثقافي ونضالها كي تتوصل إلى تحقيق ذاتها بشكلٍ يضمن تكيفها مع رحلتها ويقظتها فكتبها الخمسة تشكل وصفاً لخبرةٍ في الحياة وتأريخاً شخصياً للتطور والتغيير إذ إنّ فاروخزاد تستكشف وبالنهاية تتحدى القيود التقليدية المفروضة على حياة المرأة والتي يبدو أنها تجعل الرواية التثقيفية أكثر تناسباً مع كون شخصية البطل شخصيةً ذكريّة. هذا

الجنس الأدبي كان دوماً وبشكلٍ تقريبي مسألةً متعلقةً بالذكر حصراً حتى في الغرب، فروايات كلّ من غوته Wilhelm Meisters Lehrjahre وفلوبير (تربية العواطف) Education Sentimentale وديكنز (ديفيد كوبرفيلد) David Copperfield وجويس "صورة الفنان في شبابه" Portrait of the Artist as a Young Man كلها روايات خبرة ذاتية نموذجية ذات أبطالٍ رقيقي الشعور يحاولون اكتساب فلسفة في الحياة وتفعيل قواهم وإمكانياتهم. أما رواية دوروثي ريتشاردسون "زيارة الأماكن المقدسة" ورواية فيرجينيا وولف "أورلاندو" ورواية جون أرنولد "التملق" وقلة من روايات أخرى فإنها استثناءات نادرة من هذه القاعدة العامة.

لقد وجد الرجال لأنفسهم واقعاً ديناميكياً دائم التغيير. فطالما كانت قابلية التحرّك بمعناها الحرفي والمجازي حقاً مقصوراً عليهم، كما زودهم الدين والفلسفة والأدب بنماذج لأدوارٍ متعددة. أما النساء فقد حصلن تقليدياً على أدوار ثابتة لا ديناميكية.

وفاروخزاد ترفض هذا الجمود، وشعرها تأريخٌ لوعيٍ متطورٍ وشاهدٌ على إدراكٍ متنامٍ. فهو يغني تراث الشعر الفارسي بتصوير شخصيةٍ ديناميكيةٍ لامرأةٍ تعريفها للذات لا يمكن حصره بعلاقاتٍ أو قصص الحب، شخصيةٍ تجتاز أدوار الجنس باكتشاف وتعريف ذاتها والتحرّر من الافتراضات والتوقعات المسبقة.

كما تقدم فاروخزاد صوت الآخر في الأدب الفارسي الحديث فهي، بتحدثها كامرأة، تخلق فعلياً صوتاً آخرَ. وإذا كانت الأديبة اعتصامي تكتب قصص النساء علانيةً، فإنّ فاروخزاد في قصصها تذهب بنفسها إلى الراوي. وإذا كانت اعتصامي تحاول تضمين هموم النساء اليومية في شعرها فإنّ فاروخزاد تحاول أن توفق بين الأبعاد الحسية والعاطفية والجسدية للذات الأنثوية وبين طريقتها الأدبية. وإذا كانت اعتصامي تمحو الرجال فعلياً فإنّ فاروخزاد تكشف النقاب عنهم. بالفعل، فإنّ فاروخزاد في شعرها تضع نفسها ورؤيتها للرجل داخل النص وتقوم بتكذيب مفاهيمَ سائدة عن الأنثى والذكر. فهي ليست صامتة ولا متخفية، ليست محتشمة ولا ثابتة. وهي ترفض أن تعاني دون أن تشتكي فهي لاتتحمل القيود أو المحرّمات بجلدٍ ولا تدين إرضاء الذات ولا تعدّ التحدث علانيةً أمراً غير لائقٍ حتى إذا كان ذلك عن الرجال. إنها تمثل قصتها بما فيها علاقاتها مع الرجال على المسرح الأدبي. كما تضحك وتبكي علانيةً وتقسم همومها الكثيرة ومتعها مع من هم غرباء عنها تماماً،

ألا وهم قراؤها.

منذ بداية مسيرتها رفضت فاروخزاد أن تتجنب مشاعرها. فشعرها يكشف عن مشكلات امرأةٍ إيرانيةٍ عصريةٍ بكلّ صراعاتها وتقلباتها المريرة وتناقضاتها. كما يغني عالم الشعر الفارسي بتصويره للتوتر والشلل المستمر الذي يصيب حياة أولئك النساء اللواتي ينشدن التعبير عن الذات وحقوق الاختيار الاجتماعية في ثقافةٍ غير مألوفة لديهن كلياً. إنه يستكشف مواطن ضعف امرأةٍ ترفض الخضوع الأعمى للماضي وبالوقت نفسه تعاني من مجهول المستقبل. وبكلّ بساطة يجسد الواقع اليومي للمرأة الفارسية الناشئة.

ويشكل شعر فاروخزاد الملجأ مما هو محظورٌ تقليدياً: نصياً وجنسياً، وعلى الرغم من اختلاف قصائدها شكلاً ومضموناً إلاّ أنّها تشترك بتمرّدٍ معين من البداية إلى النهاية. فهي تصوّر متمرّدةً صنعت نفسها بنفسها ولم يصنعها أو ينجزها الرجال، وصنفاً عنيداً وغيرَ لينٍ من النساء، ذلك الصنف الذي قد ينكسر بدلاً من أن يتمايل مع النسيم.

ولم تكن المرأة التي يصورها شعر فاروخزاد خارجة عن التقليد بمفردها، بل إنّ رجالها أيضاً يكسرون القوالب التقليدية. فهم لم يعودوا محكومين حتماً أو ملتزمين بأدوارٍ أُنيطَت بجنسهم تقليدياً، كما أنهم ليسوا متخفّين بذكورتهم كلياً لدرجة أن يكونوا مجبرين على إخفاء رغباتهم وشهواتهم الذاتية. ولم تقم أية امرأة فارسية أخرى بتقديم تصويرٍ أكثرَ تفصيلاً وتمييزاً للرجال من هذا التصوير.

لقد اعتقدت فيرجينيا وولف أنّ "النساء عملْن طوال هذه القرون بمثابة مرايا تملك القدرة السحرية والفاتنة على عكس شخص الرجل بضعفي حجمه الطبيعي". ربما كانت هذه هي الحال في الغرب لكن ليس في إيران، أو على الأقل ليس في الأدب الإيراني حتماً. فقبل شعر فاروخزاد قلما تواجدت في كتابات النساء الإيرانيات أيّة انعكاساتٍ للرجال، فكيفُ هو الحال في الانعكاسات الفاتنة والمكبرة؟.

إن الرجال المدثرين بعباءات الغموض أو المصغرين إلى أشكال مجردة، الذين كتبت عنهم النساء تقليدياً يفتقرون إلى التفرد أو التعقيد في الشخصية. فهم محرومون من المشاعر الحقيقية أو التعبير عن المتع أو الآلام التي لا تليق بالرجال. كما أنهم أسرى شريعةٍ ثقافيةً وُضِعت لصورةٍ ونموذجٍ ذكريين. هم شخصياتٌ كرتونية تفتقر إلى العمق وقابلة لاستبدال بعضها ببعض نظراً لسطحيتها،

وبالتالي هم محجوبون. فعلى سبيل المثال، الرجل الوحيد الذي يقوم بظهوره المتفرد في شعر اعتصامي هو والدها الذي تهدي إليه قصيدة تأبين:

آهٍ يا أبتِ! وجّه فأس الموت ضربته المميتة
وبالفأس ذاتها قُطعت شجرةُ حياتي
كان اسمك يوسف.. وقد سلموه للذئب
كان الموت هو ذئبك.. آهٍ يا يوسفي الكنعاني!
قمراً كنتَ في قبة الثقافات الزرقاء
الأرض الآن هي مسكنك
والقبر سجنك.. آهٍ يا قمري المسجون!
باغتني القدر السارق على حين غرّة
سرقك بغتةً، ويسخر الآن بمكرٍ من جهلي..
ليت الذي أرقدك في الأرض
يكون قادراً على تهدئة حياتي المزعزعة..
مثواك أزور.. وأرى تلك الشاهدة المباركة
وا أسفاه! ذاك الكلام المنقوش يقصّ حكاية قدري
رحلت وتركت أيامي أحلك من الليل
دونك أتخبط في الظلمة.. آهٍ يا نور العين!
دونك الدموع والحزن والأسى هم زوّاري
ارثِ لحالي يا أبتِ وامنحني شرف قدومك إلى مأدبتي
أخبّئ وجهي من كلّ العيون
لئلا يقرؤوا فيه سطور مأساتي..
كنت عصفورتك المغردة فما الذي حدث
حتى لم تعد تستمع لأغنيتي؟
دعوتني كنزك، فلماذا هجرتني ورحلت؟

لكن على الرغم من أنّ الرجال الإيرانيين كانوا قد حُرموا تقليدياً من جزءٍ من صورتهم في المرايا الأدبية الأنثوية إلاّ أنّ هذه المرايا كانت تحت سيطرتهم. فعلى مدى قرونٍ عديدة كان لديهم الاحتكار الفعلي للتصويرات الأدبية بما فيها تصوير الذات. حيث كان المنبر واليراع والفرشاة والإزميل والكاميرا كلها تحت سيطرتهم.

علاوةً على ذلك فإنّ معرفة المرأة بالرجل جزئية ومشوّشة نوعاً ما في مجتمعٍ يعاني من التمييز بين الجنسين. فشارلوت برونتي التي قمعتها العقلية الفكتورية اشتكت من عدم مقدرتها على تصوير الرجال. وقد كتبت في رسالةٍ تقول:

"في تصوير شخصية الذكر أعاني من العوائق فالحدس والنظرية لن تحلاّ محلّ الملاحظة والتجربة بصورةٍ وافية. عندما أكتب عن النساء أكون واثقةً من تمكّني من الموضوع أمّا في الحالة الأخرى فلستُ واثقة".

على الرغم من أن قوة الرجال كانت قائمة جزئياً على بروزهم الاجتماعي، غير أنّ قوتهم الرمزية قد نشأت على ما يبدو من استعصائهم جسدياً على التصوير الأنثوي لهم. وعلى الرغم من أنهم كانوا مثقلين بعبء ذكورتهم إلا أنهم لم يشجعوا التصوير الأنثوي لذاتهم، فقد كانوا غير راغبين بالتعري من حجاب الذكورة الذي يمدهم بالقوة. على أيّة حال، بما أنه تمّ اعتبار المرأة بكلّ بساطة الجنس الأدنى منزلةً، "الضعيفة"، يبقى على الطرف المتفوق أن يثبت تفوقه ويحميه باستمرار.

"الرجل هو ذاك الشخص الذي يبقي فمه مغلقاً ويفتّل عضلاته"، يقول مثلٌ إيرانيٌّ قديمٌ جداً مصوراً بدقةٍ مذهلة الامتيازات وفي نفس الوقت القيود التي يسببها صمت الرجل المفروض ذاتياً وصورته. فطيلة القرون الماضية بقي الرجل الإيراني مسجوناً ضمن نماذج من الرجولة (mardanegi) تمده بالقوة، ولم يتم تشجيعه على البوح بأفكاره الداخلية ومشاعره أو الكشف عنها ولا على رؤية انعكاسه في عين الآخر.

وتقليدياً كان صمته هو صوت السلطة، صمتٌ يتكلّم بقوّةٍ في غالب الأحيان لأنه لا يحتاج لأن يتكلم بالضرورة. أما الآخرون، ولا سيما النساء، فعليهم أن يفكّوا رموز رسائله الصامتة وأن يحترموها ويبجلّوها ويكتسبوا المهارات لحلّ رموزها.

وبهذه الأشكال المتعددة من الحواجز الرمزية والمادية بين الجنسين، لا يبدو

مثل هذا المشهد الثقافي مكاناً مناسباً لتطوير التصوير الواقعي للرجال على يد النساء أو تصوير نساءٍ واقعيات على يد الرجال. فالقليل جدّاً من النساء ومنذ عهدٍ قريبٍ فقط آثَرْنَ أن يكسرن صمت الأسلاف.

أمّا في شعر فاروخزاد، فالرجل مجردٌ من ستر هذا الغموض، حيث يتمّ تقديمه بكلّ نقاط ضعفه وتناقضاته البشرية. وفي بعض الأحيان يتمّ تقديمه بالتزامه المبالغ به بقوانينه الذاتية الذكرية. وهو مضطربٌ وتروّعه بوادر العاطفة والرّقّة والتربية، ويحاول جاهداً أن يكون رجلاً لدرجة أنه يصبح كاريكاتيراً للذكورة. ولكونه متخماً بالادعاءات فهو مدمنٌ على الإطراء. لكن خلف مظهر القوة لديه، يكمن قلقه الشديد وتتوارى مواطن ضعفه. إنه "غير مخلص" و "أناني" و "مستبد" و "متسلّط". وباعتباره مخلوقاً شهوانياً، فهو يتبع غرائزه الجنسية ويبتعد عن الألفة الحميمة فقدرته على تغيير مشاعره وفقاً للظروف تخيب آمال المرأة التي تطالب بالتزامٍ عاطفيّ يماثل التزامها.

تقول فاروخزاد:

لم يُلقّن شيئاً سوى الشهوة
لم يهتم بشيءٍ سوى المظاهر
أينما ذهب همسوا بأذنيه
خُلقت المرأة من أجل شهوتك..

إن العلاقات المتصدعة وصلاتِ الحب الفاشلة، والزيجات المفكّكة تملأ صفحةً تلو الأخرى من دواوين شعر فاروخزاد. فكلٌّ من العاشق والمعشوق، الظالم والمظلوم، العصفور والسجّان، اقتباساً من الصورة الشعرية التي استخدمتها فاروخزاد في قصيدة "الأسيرة" (The Captive) التي يحمل الديوان عنوانها، أثبتَ أنّه يعاني من تبني الدور المفروض عليه. وكلٌّ من السيد والعبد، الظافر والضحية، المفترس والفريسة، الرجل والمرأة يقاسي نار خيبة أمله واستيائه.

وفي أحيان أخرى تقدّم الشاعرة الرجل محرراً من الأفكار الذكورية المقولبة والصيغ المبتذلة. فهي تصوره بفرديةٍ متميزة وحضورٍ جسدي. وباعتبار الرجل لم يعد شخصيةً وهميةً أو حلماً أو ضرباً من الخيال أو أمير أحلام الخيالات الجامحة الساحر، ولم يعد سجينَ الصمت أو الخفاء ولم يعد مقيداً في تعبيره عن عواطفه أو

مُشْتَبَهاً في قدرته على الألفة الحميمة، فإنّ فاروخزاد تمنحه حياةً جديدةً بإعطائه تمركزاً أوضح. وبعد قرونٍ من اتخاذه دور العاشق أخيراً يصبح الرجل معشوقاً. في القصيدة التالية بعنوان "الشخص الذي أحب" تبرزُ عمليةُ قلبٍ ممتعةٍ للتصويرات التي يحددها الجنس:

محبوبي
جامحُ الحريةْ
كالغريزة الفطريةْ..
في قلبٍ جزيرةٍ مهجورة
يمسح غبار الشارع عن حذائه..
بمُزقٍ من خيمة مجنون العامريةْ
محبوبي..
مثل إله مقامٍ نيبالي
ما زال طاهراً منذ البدايةْ
إنّه رجل قرونٍ ماضيةْ
تذكارٌ لحقيقة الجمال..
دوماً يستيقظ
وكرائحة الطفل
تحيط به الذكريات البريئةْ
إنّه كأغنيةٍ مبهجةٍ شعبيةْ
تفيض بالمشاعر والصراحة العارية
يحبّ بصدق
ذراتِ الحياة.
ذراتِ الغبار
والأحزان البشريةْ
الأحزان النقيةْ

يحبّ بصدقٍ
طريقَ بستانٍ ريفيةٌ
وشجرة..
وطبقاً من الجيلاتي
وحبل غسيل
محبوبي..
رجلٌ بسيط
خبّأته
بين نهديَّ
كالأثر الأخير لدينٍ عجيب
في أرض العجائب المشؤومة هذه..

يتجاوز المحبوب في هذه القصيدة الأدوار الجنسية التي يحددها التقليد الأدبي. فالمجنون (مجنون ليلى)، وهو الرجل الأكثر تكراراً في الأدب الكلاسيكي، يمثّلُ تخليداً لمثاليةٍ رومانسيةٍ مدمرة، ولكنه لا يستطيع بعد الآن أن يؤدي دور النموذج. ذلك أنّ المعشوق يمسح الغبار عن حذائه بأسمالٍ بالية من خيمة المجنون. إذا كان على المجنون أن يبقى العاشق فإنّ على حبيبها أن يصبح المعشوق. وإذا كان المجنون قد جُنّ بسبب حبّه الخائب فإن حبيبها سيكبر بحبّه. فهو يبسُطُ نفسه ويكسر الحواجز ولا يحتاج لأن يكون متحفظاً أو مسؤولاً عن نفسه وعن بيئته. وباعتباره ليس منعزلاً أو مستسلماً للأفكار فقط بدلاً من المشاعر فهو قادرٌ على إظهار الألم والمتعة. إذ إنه يستطيع أن يحب "طبقاً من الجيلاتي" وأن يكون "فياضاً بالمشاعر" و "طليقاً" وباستعارة أحد الصور التي تستخدمها فاروخزاد، يمكنه أن يكون "فائضاً بالعري" وأن يكون "المعشوق".

في القديم، كانت كلمة "معشوق" (the beloved) ، وهي كلمة غير مميِّزَة للجنس لغوياً، دوماً وباستمرار امرأةً أو محبوباً مخنثاً. بناءً على ذلك تكون كلّ الأفعال المشيرة إلى علاقاتٍ جنسية أفعالاً متعدية ولها مفعولٌ به مؤنث. ويكون التأكيد على الفعل المتمحور حول الذكر كبير فالكلمة الفارسية التي تشير إلى

"الجماع" يمكن ترجمتها إلى "فِعْل" (kardan) للرجل و "عطاء" (dadan) للمرأة. وإسلامي نادوشان Eslami Nadushan يركز في المذكرات المذهلة لطفولته "أيام" (Days) على القيود الكثيرة المفروضة على الازدهار الكامل للعلاقات بين الجنسين:

"كانت العلاقات بين الرجل والمرأة مبنيةً إمّا على التبادل والاستقرار أو على السيطرة. ولم يكن هناك مساواةٌ بين الجنسين في توليد الحب. فبصورةٍ عامةٍ وبالفكرة التي أخذها الرجل عن المرأة اعتبر أنّه من المهين أن يشعر نفسه ملزماً على إرضائها. وبتعبيرٍ آخر لم يستطع أن ينحدر بقدره إلى مستوى إشباعها. كان إرضاؤه مرتبطاً بالسيطرة والتملّك أي الأخذ بالقوّة والتفوّق. وهذا ما سمي بـ "المتعة".

وأخيراً أصبح الرجل مرغوباً به في نصٍّ مكتوبٍ بقلم أنثى بعد أن كان من النادر أن يشعر بأنّه مرغوبٌ به. وقصيدة فاروخزاد التي جاءت تحت عنوان "وقعتُ في الإثم"، وهي إحدى قصائدها الأولى الأكثر شهرة والأوسع نشراً، تلخّص مثلَ هذا الإفصاح الذي لم يسبق له مثيل عن رغبةٍ أنثوية. ففي هذه القصيدة المصوّرة للحب الجسدي والمشبوب العاطفة تبدو الرغبة الجنسية مؤلمةً ومبهجةً في آنٍ واحد، ويظهرُ تغييرٌ جذريٌّ ليس فقط في المفهوم التقليدي للحدود التي يجب أن تتوقف عندها المرأة في مضمون شعرها، بل أيضاً في العلاقات التقليدية بين الجنسين:

بجانب جسدٍ مرتعشٍ ومخدّر..
وقعتُ في الإثم.. وقعتُ في إثم الشهوة..
آهٍ يا إلهي! كيف لي أن أعلم ماذا فعلت"؟
في ملجأ الصمت الحالك ذاك؟

في ملجأ الصمت الحالك ذاك
نظرت في عينيه الغامضتين
فارتعش قلبي دون توقّفٍ
أمام مناشدة عينيه

في ملجأ الصوت الحالك ذاك

جلستُ منثورةَ الشعر بجانبه..
وانسكبت الرغبةُ من شفتيه إلى شفتيّ
ونجوتُ من آلام قلبٍ أحمق

همست بحكاية الحب في أذنيه:
أريدك يا حبيبي..
أريدك أيها الصدر المانح للحياة
أريدك يا حبيبي المجنون
أضرم الشغفُ لهيباً في عينيه
وتراقص النبيذ الأحمر في الكأس
وفي السرير الناعم
ارتجف جسدي ثملاً على صدره

وقعتُ في الإثم.. وقعت في إثم الشهوة..
في ذراعين ساخنتين وملتهبتين
وقعتُ في الإثم بين ذراعيه
ذراعين قويتين كالحديد، ملتهبتين.. ومنتقمتين..

في هذه القصيدة هناك انتهاكاتٌ لشرائعَ كثيرةٍ وعكسٌ للقوّة وللاحتشام. فمن الناحية اللغويّة، تنتهك القصيدة مبادئ تحدد اللغة اللائقة بامرأة، فالمرأة، الجنس المحتشم، لا تعالج مثل هذه القضايا الجنسية بصراحة. تشتكي إحدى بطلات الكاتبة طاهرة سافرزاده (Tahereh Saffarzadeh) قائلةً:

"يُعتبر الإفصاح عن الرّغبة بالنسبة إلى واحدةٍ منا نحن النساء بغيضاً جداً وشنيعاً لدرجة أن رغباتنا تختنق تحت صرير ناقوس المحظورات التافهة".

وحتى إنْ حدث وعالجت امرأة موضوعات جنسية فإنها، تقوم بالتلميح إليها من خلال الاستعارات أو تحت غطاء الرموز والألعاب والأغاني. لكنّ قصيدة فاروخزاد

شديدة الوضوح ووثيقة الصلة بالموضوع، فالنشاط الجنسي فيها غير مموهٍ بصيغَ أو تلميحاتٍ أو استعاراتٍ أو رموز. كما أنّها تثير الرعشة بصراحتها وحدّتها، وصورها الواضحة لا تشجع قراءاتٍ متعددة. هذه القصيدة ليست قصةً رمزيةً يمثل فيها الحب الشهواني حبّ الإله، فالحب هنا بشريٌّ وليس إلهياً. وخلافاً لمعظم قصائد الحب التقليدي، لا تقدم القصيدة تصريحاتٍ خارجة عن النص؛ فعنوانها بحدّ ذاته، "وقعتُ في الإثم"، يوحي برفضٍ للطف التعبير، ويمثل تأكيداً للذات مختلفاً تماماً عن فضيلة المرأة المثالية المنكِرَة للذات. إنّ التعبير "وقعت في الإثم" لا يمثل فقط استسلام الجسد للعاطفة بل أيضاً استسلام القلم للتعابير المحرّمة. فإن لم يكن بالإمكان احتواء النزوات الجنسية لهذه الشاعرة ضمن الحدود التقليدية فإنه ليس بالإمكان احتواء شعرها ضمن هذه الحدود وهكذا يصبح المجازف في الحياة مجازفاً في اللغة.

كنتُ قد تحدثتُ عن عكس الأدوار وهذه القصيدة جديرةٌ بالذكر للأسلوب الذي تعكس فيه القوانين الثقافية. وفاروخزاد، كغيرها من النساء، تعلّمت أنّ الخضوع لرغبات جسدها يعني الحكم على نفسها بسوء السمعة الأبدي في هذا العالم وبنار الجحيم في العالم الآخر. تشرح الروائية ماهشيد أميرشاهي Mahshid Amirshahi بإدراكها العرفي الذاتي كيف يمكن لعلاقة حب مزدهرة أن تُقتل في مهدها على يد القيود المريرة وكيف يمكن لهذه العلاقة أن تُضمَر وتُمسَخ إلى خوف. فراوية القصة القصيرة "في ذلك الزمان والمكان" There and Then تستذكر قصة حبها الأوّل مع فتى وفرارهما إلى صالةٍ للسينما، إنها حكاية رغباتٍ خائبةٍ متراكمةٍ فوق احتياجاتٍ خائبة:

"لكن عندئذٍ نشدني الخوف ثانيةً. جاء إلي بسبب الحب.. تواصل الخوف، خوفٌ من أن أكون قد ارتكبتُ خطأً، أمراً قذراً وهذا قضى على كلّ الحب. كانت ذكرى الحب الوحيدة التي بقيت هي الفيلم الذي لم أشاهده والبوظة (الجيلاتي) التي ذابت في كوب. كلّ هذا بدأ مع لهفة ظلّين يمشيان جنباً إلى جنب إلى المدرسة وانتهى باتحاد نظرتين محدقتين وتلامس يدين. لكنه لم يبلغ دفء نَفَسَيْن ونعومة جسدين. فعندما جاء امتزاج النفسين والجسدين فإنه جاء من دون حبّ –جاء مع قدوم الفقيه (رجل الدين) وعهود الزواج العربي".

لكنّ فاروخزاد لا تستسلم في النهاية للخوف أو العار. فهي تجتاز الشهوة الأنثوية من خلال الجسر الثقافي للتجربة والتعبير حتى وإن كان هذا بكثيرٍ من الهلع

والاضطراب. وبتورطها بين دافعين آمرَيْن ومتناقضين على حد سواء، وهما الخوف والشعور بالذنب من جهة ومطالب جسدٍ شهواني من جهةٍ أخرى، تختار أقلّ وأقلّ أن يحكمها الدافع الأول. فشخصياتها الشعرية تنغمس في أمورٍ لم يكن مسموحاً للنساء التعبيرُ عنها جهراً. كما أنّها تعكس الفعل الجنسي؛ فعلى سبيل المثال من حق الرجل وحده أن يختار شريكته وأن يُظهِر رغبته. هو لا يُختار ولا يمكن له أن يتوقع إظهار الكثير من المتعة الجنسية من قبل امرأةٍ تعرف حقّ المعرفة أنّ إظهار اهتمامٍ برجل يعدّ سلوكاً غير لائقٍ، ومما هو مثيرٌ للاهتمام أنّه في الوقت الذي لا يوجد فيه اعترافٌ مقبولٌ ولائقٌ وصريحٌ برغبة المرأة الجسدية للرجال فإن هناك مصطلحاً مألوف الاستخدام بل مصطلحاً شرعياً لرفضها الجنسي له هو (Adam- e Tamkin) "عدم التمكين" الذي يعني حرفياً "عدم الطاعة" وهنا جاء ليعني عدم إذعان المرأة لرغبات زوجها الجنسية. فقد تمّ تلقينها أن تكون غير مهتمة، وهي تتظاهر بعدم الاهتمام، ولا نبالغ إذا قلنا أنّ هناك الكثير من النساء الإيرانيات بمن فيهنّ فاروخزاد نفسها في بعض قصائدها الأولى ممن يؤمنّ حقاً بأنّه حالما يُظْهِرْنَ اهتمامهنّ الكلّي ورغبتهنّ برجل فإنهن قد فقدنه للأبد:

وأنتِ، بقلبٍ صادقٍ، أيتها المرأة..
لا تبحثي عن الإخلاص في رجل
فهو لا يعرف معنى الحب
لا تخبريه أسرار قلبك أبداً

لطالما كان سوء سلوك المرأة الجنسي مترادفاً تقليدياً مع انحرافٍ أخلاقي كلّي، فحتى شرف الذكر يعتمد إلى حدٍّ كبيرٍ على عفة نساء بيته. وأعظم اتهامٍ بحقّ امرأة وبالتالي بحقّ أقربائها الذكور هو إقرانها بسلوكٍ جنسيٍ محظور. ولكن في هذه القصيدة تصرح المرأة جهراً بسوء سلوكها الجنسي، والأفظع من ذلك، بتمتعها به.

وهي، بتحررها من الادعاءات الزائفة والمناورات الاستراتيجية، تسمح لمشاعرها بالتعبير عن نفسها بحرية وتفسح المجال أمام عاطفتها فهي تُبرزها وتتمتع بها، بل إنّها تنعُم بها. إنها ترفض أن تكون مجرّد موضعٍ للشهوة، وتشعر أنها منتصرةٌ في قدرتها على تحويل "ملجأ الصمت الحالك" إلى لهيبٍ من العاطفة. وهي تولّد الرغبة وتعتز بها. كما تصور رغبتها الذاتية على نحو درامي باستعمالها المتكرر لضمير

المتكلم المفرد في القصيدة. بالفعل فإن أسلوب السرد الذاتي في القصيدة يجعلها متميزةً بصورةٍ استثنائيةٍ في تعبيرها عن تجاربَ محظورةٍ ومشاعر الرغبة الجنسية.

إنها لقصيدةٌ مثيرةٌ للفضول، قويّة في تصويرها للمتعة وجريئةٌ في بوحها وبالوقت نفسه مضطربةٌ في انفعالاتها. فهي تنقل المتعة ممزوجةً بالشعور بالذنب والشكّ حيث تتصارع التقاليد مع العاطفة. إنّها حكاية امرأة يروّعها ازدهار عاطفتها ولكنها في الوقت نفسه مذهولةٌ بها، امرأةٍ يمكنها أن تتحدث بحرية عن تجاربها الجنسية الخارجة عن التقليد، لكنها تعدها "ذنوباً" وتعدّ نفسها "مذنبة" فرغم تجاهلها لمعايير مجتمعها وقيمه المهيمنة إلى حدٍّ ما إلاّ أنّها متشربة لهذه المعايير بطريقةٍ دقيقة ولا مفرّ منها. والطموحات المتناقضة تجعلها مزيجاً محيراً من الحقائق والشكوك. فمن جهة هناك لهيب الجسد والعقل المستعر، ومن جهةٍ أخرى هناك المعايير الاجتماعية المقيّدة والقوانين المندمجة في الذات. إنها لا تستطيع أن تحرم نفسها من ميزة الاستماع إلى عقلها وقلبها المجازفين ولا تستطيع تحرير نفسها مما تمّ تعليمها إيّاه بخصوص احترام الذات والفضيلة. وهي تتأرجح بين مجموعتين من القيم والطموحات القديمة والحديثة دون أن تكون قادرةً على التخلّي عن أحدهما أو دمجهما معاً:

قيّدوا قدميّ بالسلاسل ثانيةً
حتى لا تجعلني الحيل والخدع أسقط
لكيلا تقيدني الإغراءات الملوّنة
بسلسلةٍ أخرى أيضاً..

في مجموعاتها الثلاث الأولى تدعو فاروخزاد نفسها "مذنبةً" و "رديئةَ السمعة" و "امرأةً حمقاء" و"غيرَ جديرةٍ بالثقة" فالرأي العام ومجموعة القيم المبطنّة ذاتياً لا يشلانها، لكن مع ذلك يؤلمانها. فقد أصبحت تشعر بالمرارة والنفور من محيطها وتغلبها حاجةٌ للعزلة.

أتفادى أولئك الناس
الذين يبدون مخلصين جداً وودودين
لكنهم بازدراءٍ مفرطٍ
يتهمونني بتهمٍ لا حصر لها..

أتفادى أولئك الناس الذين يستمعون لقصائدي
ويتفتحون كأزهارِ فوّاحةِ العطر
لكنّهم في قرارة أنفسهم
يدعونني حمقاء رديئة السمعة..

وليس القرّاء المنافقون هم وحدهم الذين يصفحون عن فاروخزاد ويدينونها، بل إنّ مؤيديها أيضاً يُظهرون ازدواجية. وإن كانت فاروخزاد تعدّ نفسها "مذنبةً"، فإنّ مؤيدها الأكثر إخلاصاً يعدها مذنبة أيضاً. في مقدمةٍ لمجموعة فاروخزاد الشعرية، تذكّر شجاع الدين شفا Shojaed Din Shafa القارئ وبطريقةٍ دفاعية أنّ:

"الاعتراف الفنّي لامرأة وقدرتها على تصوير مشاعرها بشكلٍ صريح هي، كما أعتقد، الشيء الجديد والمثير للاهتمام في شعر هذه السيدة. عدا عن ذلك، فإنّ موضوع هذه القصائد ليس جديداً أبداً بحدّ ذاته كي يستحقّ اهتماماً. إنها حكايةٌ قديمةٌ قدم الإنسان نفسه وستبقى معه حتى نهايته المطلقة. لنواجه الحقيقة، أيٌّ منا قادرٌ على أن ينكر بأنّه شعر في قلبه بهذه الرغبات التي لا يصحّ الحديث عنها؟! وكما قال المسيح: "من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بأول حجر".

لكنّ الجديد والمثير للاهتمام بالفعل في شعر فاروخزاد هو في الواقع أكثر بكثير من قدرتها على تصوير رغباتها التي لا يصحّ البوح بها بصراحة. فلربّما كان ما ينال اهتمام الكثير من القرّاء وإعجابهم في آنٍ واحد له علاقةٌ بانبثاق شخصيةٍ شعريةٍ أنثويةٍ هامةٍ تتحدى تعقيداتها التصنيف السهل. وما يميزها عن أسلافها وحتى عن الكاتبات المعاصرات لها هو استخلاصها لتجربةٍ يوميةٍ دون أن يكون قصدها التوجيه أو التعليم أو الإرشاد. إنّ النصّ المتمرّد، والمبدع كان ملكاً لها ليس بلغته أو أسلوبه أو وجهة نظره فحسب، بل بموضوعه أيضاً. وصراحة هذه القصائد قد تغري القراء غير المعتادين على مثل هذا البوح الذاتي الصريح. فشراك الحبّ والشغف المحاكة باستمرار والتي تصورها هذه القصائد قد تقدّم تنفيساً تطهيرياً عما تقدمه الشهوانية وتمنعه الفضيلة عن الكثير من قرائها. وتصويرها لنشوة الحرية والخلاص من الأغلال، وللقلق والاضطرابات المرتبطة بذلك في نفس الوقت قد يعبر ببلاغةٍ عن حيرةٍ تبقى عند الكثير من قرائها مكبوتة. وبعيداً عن كون هذا الشعر تأريخاً ذاتياً، فإنّه بالفعل تصويرٌ دقيقٌ لآلام ومسرّات جيلٍ كاملٍ يعيش تغييراً جذرياً.

بالتحرر من الأشكال التقليدية والمقولبة للأفكار والعواطف الجنسية والالتزام بتوسيع فرصهما وإمكانيتهما، يحتفل الرجل والمرأة بتبادل الأدوار في هذا الشعر. وبإدراكهما للقيود الكثيرة المفروضة عليهما باسم الذكورة أو الأنوثة، هما ينشدان التحرر وإلى حدٍّ ما يحرزانه.

تتعلم فاروخزاد وتكشف أكثر عن ذاتها من خلال محاولتها عكس صورة الآخر. فقيامها بالكشف عن الرجل انتهاكٌ للمعايير الأنثوية أكثر من كونه صورة مبتذلة لرغبةٍ مشبعة. وفضولها حول الحقيقة التي تكمن خلف الحجاب، سواءٌ كان يعبر عن ذاته بصورةٍ جنسيةٍ أم لا، هذا التعطش للحقيقة المجردة والرغبة الجريئة بها يقودها في النهاية إلى مكانٍ من الوحدة اللا متناهية والصدق: وطن كلّ الشعراء البارعين (أليس هذا الفضول وهذا التعطّش يعكسان بالأحرى نفس تلك الضوابط والقيود التي يفرضها عليها المجتمع الذي يراقبها ويقيدها ويحكم عليها بهمساتٍ وغمزاتٍ وسوء سمعةٍ حتمي!، أليست بسبب هذه العوائق هي مجبرةً على التعبير عن قيامها بالكشف عن الآخر بلغة الجنس؟). إذاً، لا عجب أنها من خلال شعرها تحتاج لأن تخلق مكانها المثالي الخاص!

ربما تكون قصيدة "فتحُ الروضة" النقد الأورع والأكثر فتنة الذي استخدمته فاروخزاد لإعادة تقييم بعض معايير مجتمعها المتبناة بشدة. فهي تحاول إعادة صياغةٍ جذريةٍ للأفكار والعلاقات والمعايير. إنها المغامرة الأسطورية لامرأةٍ لا تجد فردوساً مغرياً في أسطورة ثقافتها السهلة المنال. وبشكلٍ مبدعٍ تعيد هذه القصيدة كتابة قصة الخطيئة الأولى وتعكسها باستخدام السياق المألوف المدوّن في النص الإنجيليّ والقرآني:

الغراب
الذي حلّق فوقنا..
وتوغّل في الأفكار المشوّشة لغيمةٍ شريدة
الذي أطلق صراخه، كروحٍ قصيرةٍ، في الأفق
سيحمل أخبارنا إلى المدينة
الكلّ يعرفون
الكلّ يعرفون

أننا، أنا وأنت حدّقنا في الحديقة

وقطفنا التفاحة

من ذاك الغصن البعيد الخجول..

الكلّ يخاف

الكلّ يخاف

ولكن أنا وأنت انضممنا إلى الماء والمرآة والقنديل

ولم نَخَف..

إنها ليست مسألة رابطٍ ضعيفٍ بين اسمين

على صفحات السّجلّ القديمة

إنها مسألة شَعري المسحور

وفاوانيا[13] قبلاتك المحرقة

والحميمية المتمردة لجسدينا

وعُريّنا المتألّق

مثل حراشف سمكةٍ في الماء

إنها مسألة أغنية النبع الصغير الفضية

المغناةِ عند الفجر

في الغابة الخضراء المتدفقة

في البحر المضطرب الوحشي

في الجبل الغريب المتغطرس

في إحدى الليالي..

سألنا الأرانب الوحشية والأصداف المملوءة باللآلئ، والنسور..

"ما الذي يجب فعله؟"

الكلّ يعلم..

---

[13] الفاوانيا: نباتٌ ذو زهراتٍ كبيرةٍ حمراء أو قرنفلية بيضاء.

الكلّ يعلم
أننا وجدنا طريقنا في مهجع سيمورغ[14] البارد والصّامت
وجدنا الحقيقة في الحديقة الصغيرة
في النظرة الحييّة لزهرةٍ مجهولة
والخلود في اللحظة الأبدية
عندما تحدّق شمسان إحداهما إلى الأخرى
إنها ليست مسألة همساتٍ خائفةٍ في الحلكة
إنها مسألة ضوء النهار ونوافذ مفتوحة وهواءٍ منعشٍ
وموقدٍ حيث تُحرَقُ الأشياء التي لا قيمة لها
وأرضٍ خصبةٍ بمحصول جديد
إنها مسألة ولادةٍ واكتمالٍ واعتزاز
مسألة أيادينا المغرمة
تواصل الليالي
برسائل عطرٍ من النسيم والضوء..
تعالَ إلى المرج!
تعالَ إلى المرج الكبير
ونادِني من خلف عبير براعم الأكاسيا
مثل ظبيٍ ينادي رفيقته
الستائر تفيض بحقدٍ مخبّأ
وحماماتٌ بريئةٌ بيضاءْ
من أعالي أبراجها البيضاءْ
تحدّق في الأرض من تحتها..

في قصيدة "فتح الجثّة" تعكس فاروخزاد طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة والتي

[14] اسم طائر خرافي في الميثولوجيا الفارسية.

تصورها الأسطورة بشكلها الديني أو الدنيوي. هنا في هذه الحديقة المرأة لا تتكلم بلسان الشيطان ولا تساعد إبليس. وهي باعتبارها لا خادعة ولا مخدوعة ليست ساذجة ولا ضعيفة بطبعها. فإن كانت حوّاء تبدو أسيرة الهوية المفروضة عليها وإن كانت بذنوبها، وبفضائلها، تثبت أنّها غير متغيّرة وغير قابلة للتغيير فإنّ المرأة في هذه القصيدة تقوم برحلةٍ خاصةٍ بها، فجسدها الممدد تبعاً لتجاربَ جديدةٍ يرفض أن يعود إلى بعده الأصلي. وعقلها المتعرّض لآفاقٍ جديدة يرفض التقييد. إنها سلسةٌ كالماء، متقلبةٌ ودائمة التغيير والتحدي أبداً، دائمة الحركة ودائمة النموّ ودائمة التعلّم.

ورفيق دربها الرجل بعيدٌ أيضاً عن كونه شخصية تقليدية. فباعتباره غير خائفٍ من الإلفة الحميمة، لا يحاول أن يحمي براءة مزيفة أو يحافظ عليها. ولا يجد أنّه من الضروري لوم المرأة على خداعه. فهو يقطف من الشجرة المحرّمة طواعيةً ويدخل في الحديقة حيث يمكنه أن يَختار وأن يتمّ اختياره، أن يرغب وأن يُرغَب به، أن يُشبِعَ رغبةً وأن تُشبَع رغبتُه. إنه لا يحتاج لأن يغزو أو يخترق أو يهاجم فهو يعلم كيف يَعشق وكيف يكون معشوقاً.

في هذه الروضة لا يوجد إبليس ليقود الرجل أو المرأة إلى سقوطهما. فمن دون وجود كبش فداء ليلعب دور الوسيط بين البراءة المفقودة والإثم المكتسب، كلاهما يقطف التفاحة طواعيةً ويتحمل مسؤولية رغباته وأعماله. هذه الحرية تفسر استخدام الضمائر "أنت" و "أنا" بدلاً من "نحن" بعنايةٍ فائقة كلما كان هناك قرارٌ أو خطوةٌ تُتّخَذُ. ففي هذه المدينة الفاضلة الرجل والمرأة يواسي أحدهما الآخر ويبهجه ويدعمه فالحب لا يُشترَى ولا يباع باسم السلطة أو الملكية أو الحماية. والجنس لا تتم مقايضته بالوفاء أو الأمان. المتعة تُقابل بمثلها، والنشاط الجنسي لا يخضع للنقاش على طاولة المساومة.

هذه الروضة مكانٌ للثقة حيث يمكن لكلا الشريكين أن يخفّض حصون دفاعه وأن يجد متعةً في الطبيعة اللانفعية لشراكتهما وأن يتلقى قوّة الحبّ الكاملة ويرحّب بالألفة الحميمة والحوار. بأيديهما المتشابكة بالحبّ يمكن لهما أيضاً أن "يواصلا الليالي". وفي هذه الروضة "يتألق" العريّ وتُهدَم الجدران وتدمّر الحدود المصطنعة وتُسدَل الستائر وتُلقى الأحجبة جانباً. فالشفافية لا السرية هي المطلوبة والمقدَّرة. هنا المشاعر كالأجساد لا تحتاج لغطاء.

لكن هذا الفردوس محاطٌ بالجحيم، فهو روضةٌ مطوّقةٌ بأرضٍ معاديةٍ والجانب

الفردوسي منها يعكّره الغضب والقلق. وحتى إن كانت أرضَ نعيمٍ فالمكان ليس مباركاً. هذه الحديقة لا تمنح الشاعرة خصوصيةً أو ملجأً. فالآذان والأعين تنمو على أشجارها والعصافير تثرثر بصيحاتٍ تخترق الأفق كالخناجر. والثرثرات تغزو هذا المكان المثالي، وزوّارٌ غير مدعوين يقحمون أنفسهم، ومتطفّلون حقيقيون أو وهميون يترددون عليه. والغربان، تجار الثرثرة المشؤومون أولئك، يزورونه. إنّ واحة الانسجام هذه بين عاشقين والطبيعة لا تمنحُ مكاناً للراحة الحقيقية.

وخلف المزاج المبتهج لهذه القصيدة تكمن مشاعرٌ من الاضطراب والضعف، فمن السطر الأول وعند لحظة النشوة عندما يدخل العاشقان فردوسهما تصف الشاعرة الغراب وهو يحوم فوق رأسيهما. إنه الغراب الذي سينشر أخبار علاقتهما الخارجة عن التقليد في النهاية. القلق يظهر من البداية والشعور بالذنب والحيرة يبدآن وعلى ما يبدو، يبقى العاشقان منسلخين عن محيطهما أو لنقل منفيين. هذا الفردوس يتحوّل في نهاية المطاف إلى منفى، منفى ذاتي متعمد في أحسن الأحوال فلا عجب أن يتوجّب على سكانه أن يسألوا الأرانب والأصداف والنسور "ما الذي يتوجب فعله؟".

بعض المشاعر المحجوبة أو الملمَّح إليها في قصيدة "فتح الروضة" تبلغ تعبيراً واضحاً في قصائد أخرى ولا سيّما قصائد نُشرت بعد وفاة المؤلفة. لقد تبين أنّ النعيم المستمتع به في الروضة قصير الأمد فيبدو أنّ العريّ، مهما بلغت قيمته، يسبب ألماً مبرحاً وسوء تفاهمٍ وعزلة. كما اتّضح أنّ الحبّ الشهواني وهمٌ زائل. حيث تنبثق صورٌ من ثاناتوس وهو يطارد الإله إيروس وصورٌ من الموت والحبّ والشهوة وفم القبر الفاغر وفوق كلّ هذا صورٌ من الوحدة:

ساقوا براءة قلبٍ بكاملها
إلى قلعة حكايا الجن
والآن..
كيف لها أن ترقص ثانيةً؟
وتطلق ضفائر طفولتها
فوق الأنهار المتدفّقة؟

كيف لها أن تمضغ
التفاحة التي قُطِفت وشُمّت؟
آهٍ يا حبيبي! يا أعزّ أحبابي!
يا لها من سحبٍ سوداء..
تترقّب يوم الشمس البهيج!

ومع ذلك فإنّ مضغ التفاحة ومغادرة قلعة حكايات الجن أمرٌ محتّمٌ عليها. فباعتبارها تعيش بمفردها ووحيدةً على حافة مجتمعها، ولكونها متمرّدة ومدركةً لتمردها، وربما كانت متعبةً منه، تتنبأ فاروخزاد بقدوم السحب السوداء. وبوجود منفى في موطنها الأصلي، تصبح "امرأةً وحيدةً" عالقةً في فضاء الانتقال من نموذجٍ ثقافيٍ لآخر. وبما أنَّ فاروخزاد، مقتلَعَةٌ من جذورها فإنّها متأكدة من المجهول فقط، وبما أنّها مجتثّةٌ من أصولها فهي تجسّد ملذّات تهجين ومزج القديم بالحديث، لكنّها تجسد أيضاً ملذّات آلامهما ومشكلاتهما:

وها أنا ذا!
امرأةٌ وحيدة
عند عتبات فصلٍ بارد
قادمةٌ لأعي تلوّث الأرض
ويأس السماء الجوهريّ الحزين
وعجز هاتين اليدين الصلبتين

❑❑❑

رسـالة السيدة دوتا

بقلم: شيترا ديفاكاروني

■ ت: حصة منيف ■

عن الكاتبة والقصة

شيترا ديفاكاروني كاتبة هندية الأصل تعيش في الولايات المتحدة حيث توزع وقتها فيما بين مدينتي هيوستن وسان فرانسيسكو، وهي تدرّس الكتابة الإبداعية في جامعة هيوستن. نشرت لها مجموعة قصصية واحدة تحمل عنوان: "زيجات مرتبة" وروايتان هما: "سيدة التوابل" و"شقيقة قلبي"، بالإضافة إلى أربع مجموعات شعرية. ونالت ديفاكاروني عدة جوائز أدبية أميركية وتنشر قصصها وأشعارها في البعض من أهم المجلات الأدبية مثل "نيويوركر" و"أتلانتك مونثلي".

تقول ديفاكاروني عن هذه القصة التي نشرت ضمن مجموعة "أفضل القصص الأميركية القصيرة" للعام 1999: بعض القصص تأتي بسهولة، وأخرى أصارعها لسنوات. وقصة "السيدة دوتا" هي من النوع الثاني. بدأتها مرات عدة ولم أرض عن تلك البدايات، ونصحني بعض أصدقائي بالإقلاع عن كتابتها غير أنها ظلت تلحّ علي وتمسك بتلابيبي بحيث لم تترك لي خياراً غير أن أكتبها.

أردت في هذه القصة استكشاف مأساة أراها واحدة من المآسي الناجمة عن الغربة والشتات: ماذا يحل بآبائنا وأمهاتنا الذين نتركهم وراءنا حين نرحل إلى أميركا؟ ماذا يحلّ بهم إن تركناهم هناك في أرض الوطن، أو إن تبعونا إلى ديار الغربة؟ كيف يتعاملون ونتعامل نحن، وقد أصبحنا بدورنا أمهات وآباء، مع مفاهيمنا المخفقة عن الحب والعائلة، المفاهيم التي يثيرها الرحيل والهجرة والحنين.

حين ينطلق رنين المنبه في الساعة الخامسة صباحاً وكأنه طنين دبور حبيس تكون السيدة دوتا قد استفاقت منذ وقت ليس بالقصير. فعلى الرغم من مرور شهرين وهي تنام على تلك المرتبة التي اشتراها لها خصيصاً ابنها ساجار وزوجته شيامولي، وهي من نوع بيرمارست، فإنها ما تزال تجد صعوبة في النوم عليها. إنها من النوع الأمريكي شديد الطراوة على العكس من تلك المرتبة الصلبة المتماسكة المحشوة بلب جوز الهند المجفف والتي كانت تنام عليها هناك في موطنها. تذكر نفسها بأن هذا هو موطنها الآن، ثم تمد يدها بسرعة لكي توقف رنين المنبه. غير أن أصابعها ترتبك وهي تبحث عن الزر المناسب، فيسقط المنبه الكهربائي على الأرض محدثاً ضجة كبيرة. وهنا يتردد صوت ذبذباته المعدنية الغاضبة بين جدران غرفتها، ويتأكد لها أن رنينه سيوقظ كل من في البيت، تجذب سلك المنبه باهتياج شديد إلى أن تشعر بأنه استسلم لها، وحين يحل ذلك الصمت المفاجئ تسمع صوت أنفاسها وهي تتردد، صوت خشن متقطع يكتنفه شعور بالذنب وتأنيب الضمير.

تدرك السيدة دوتا بالطبع أن هذه الجلبة تعود لخطأ من جانبها. فهي ليست مجبرة على ضبط المنبه ولا تحتاج للاستيقاظ باكراً وهي في بيت ابنها في كاليفورنيا. ولكن ماذا يمكن لها أن تفعل لتتخلص من تلك العادة التي درجت عليها منذ أن علّمتها إياها أم زوجها حين كانت عروساً في السابعة عشرة من عمرها، "على الزوجة الصالحة أن تستيقظ قبل كل من في البيت"، عادة يستحيل أن تتخلص منها. كم كان يصعب عليها حينذاك أن تنسحب من بين تين الذراعين الدافئتين اللتين تحيطان بها، ذراعي زوجها، والد ساجار الذي أخذت بالكاد تتعلم أن تحبه. تمشي بخطوات متعثرة إلى المطبخ الذي يعج برائحة الأطعمة المتعفنة، لتشعل موقد الفحم كي تعد شاي الصباح لكل من في البيت – لحمويها وزوجها وأخويه الأصغر، وللعمة الأرملة التي تعيش معهم.

تحاول أن تحدث حفيديها عن تلك الأيام حين تجلس العائلة أمام

التلفزيون بعد العشاء. "لم أكن قط أحسِن إشعال ذلك الموقد. فالدخان يلسع عينيّ وينتابني سعال لا أستطيع إيقافه. لم يكن الفطور يجهز في الوقت المناسب في أي يوم من الأيام،وكم كانت أم زوجي تؤنبني إلى أن تمتلئ عيناي بالدموع. كنت أصلي كل ليلة للإلهة "دورجا" راجية أن أنام حتى وقت متأخر، ولو لصبيحة واحدة فقط".

يهمهم حفيدها براديب "ممم" وهو ينحني فوق طيارة يركبها. أما مريناليني فتقول "شيء مريع"، وهي تجعّد أرنبة أنفها بأدب، ثم ما تلبث أن تلتفت من جديد لتتابع البرنامج التلفزيوني الذي يعج بالنكات والذي لا تفهمه السيدة دوتا.

"ولهذا عليك أن تنامي الآن يا ماما"، هذا ما تقوله شيامولي وهي ترمقها مبتسمة من خلف صحيفة "وول ستريت جورنال" التي تقرؤها وهي تجلس فوق مقعدها المنزلِق المريح. تبدو بساقيها المتصالبتين بأناقة تحت تنورتها الزرقاء اللامعة التي ارتدتها بعد أن عادت من عملها، وببشرتها الفاتحة لدرجة غير مألوفة، تبدو وكأنها أمريكية أصلية للسيدة دوتا ذات البشرة البنية المحمّصة كأنها الكمون. وحين تخطر لها هذه الفكرة تغمرها كبرياء قلقة.

يضيف ساجار وهو يجلس على الأرض متكئاً على ركبة شيامولي: "نريدك أن تكوني مرتاحة يا ماما، في غاية الراحة".

يبدو وجه ساجار، على الرغم من تساقط شعره والنظارة ذات الإطار الذهبي التي أخذ يرتديها في الآونة الأخيرة، يبدو لها وكأنه ما يزال ذلك الصبي الذي كانت ترسله إلى المدرسة الابتدائية حاملاً صندوق الطعام المعدني. تذكر كيف كان يتسلل إلى فراشها في الليالي العاصفة، كما تذكر كيف أن أحداً سواها لم يكن يستطع أن يحمله على شرب ماء الشعير حين يمرض... يشرق قلبها بفرح مفاجئ لأنها بينهم الآن فعلاً، معه ومع أبنائه في أمريكا، وتقول وهي تبتسم: "هذا ما تقوله الآن يا ساجار. ولكن ما فعلت بي وأنت صغير؟ هل منحتني لحظة واحدة من الراحة؟ ثم تبدأ بسرد ألاعيبه وهو صغير فيأخذ يهز رأسه بدلال بينما تمتلئ الغرفة بصدى الضحكات التي تنطلق من التليفزيون.

ما يلبث أن يأتي إلى غرفة نومها بعد ذلك قائلاً بنوع من الحرج: "أرجوك يا ماما، لا تستيقظي باكراً.. فكل تلك الضجة في الحمام توقظنا جميعاً، وأمام مولي يوم عمل طويل جداً.."

تستدير جانباً بعض الشيء لتحجب عنه عينيها الغبيتين والدموع تملؤهما، وكأنما عادت لتصبح تلك العروس المراهقة وليست امرأة تجاوزت الستين من عمرها، وتحني رأسها وهي تردد: "أجل! أجل..."

تنتظر السيدة دوتا إلى أن تتناهى إلى سمعها أصوات الحركة في البيت لكي تتحرر من مرتبة "البيرمارست" وهي تردد لنفسها أسماء آلهتها المقدسة المائة والثمانية: أوم كيشافاياناماه، أو نار ايانايا ناماه، أوم مادها فايا ناماه... غير أنها تفكر في نفس الوقت بالرسالة ذات اللون الأزرق الحائل التي وصلتها من السيدة باسو، والتي تنتظر منذ أسبوع فوق الطاولة المحاذية لسريرها كي تجيب عليها. رسالة مليئة بأخبار البلد: "بعضهم سرق محل الجواهرجي ساندهايا. كان اللصوص مسلحين بالبنادق، غير أن أحداً لم يصب لحسن الحظ... ابنة السيد جوشي، تلك الطفلة ذات الوجه الصبوح، هربت مع ذلك المعلم الذي يعلمها الغناء، من كان يمكن أن يخطر له ذلك؟زوجة ابن السيدة باروشا أنجبت بنتاً أخرى! أجل أصبح لديها أربع بنات. أليس من الأجدى بهم إدراك أن عليهم ألا يستمروا في محاولة بعد أخرى لإنجاب ولد ذكر! يوم الثلاثاء الماضي كان هنالك إضراب عمالي آخر. كل الأشياء توقفت حتى الحافلات. غير أنك لا تستطيع أن تلومهم، أليس كذلك؟ من حق عمال المعامل أيضاً أن يأكلوا. المستأجرون لدى السيدة باسو والذين كانت تحاول إخراجهم منذ وقت طويل رحلوا أخيراً. لقد تخلصت منهم في النهاية، ولكن ليتك ترين الحالة التي تركوا عليها الشقة!".

وفي ذيل الرسالة تكتب السيدة باسو: "هل أنت سعيدة في أمريكا؟؟"

تدرك السيدة دوتا أنها لا تستطيع خداع السيدة باسو، وهي أقرب صديقاتها منذ أن ارتحلتا كلتاهما إلى حي "جوشبارا لين" كعروسين جديدتين.

لا تستطيع خداعها بوصف منطقة فيشر مانز وارف[15]، وجسر سان فرانسيسكو المعروف "جولدن جيت بريدج"، أو حتى بالأقاصيص التي يمكنها أن ترويها عن حفيديها. ولذا فهي ترجئ الإجابة على الرسالة حيث تتنازعها مشاعر الولاء للعائلة مع تلك الأحاسيس الخفية – أحاسيس تهرب منها بسرعة وتتجنب أن تسميها حتى لنفسها.

ساجار يطرق على بابي غرفتي الطفلين الآن – عادة غريبة أن يسمح للأطفال بإغلاق أبواب غرفهم في وجه أبويهم! تغمر السيدة دوتا مشاعر الراحة وهي تجمع الحاجات التي تستخدمها في الحمام. لديها متسع من الوقت، إذ على أمهما أن تدق بابيهما من جديد إلى أن يفتح براديب ومرينا ليني ويخرجا بخطوات متعثرة. عليها ألا تبذر وقت الصباح الثمين. تنثر الماء البارد على وجهها وعنقها (فهي لا تؤمن بالحاجة لأن تدلل نفسها باستخدام الماء الدافئ)، وتفرك لسانها بتلك الأداة المعدنية لتنزع المادة اللزجة التي علقت به أثناء الليل. تفرك لسانها بقوة وإن كانت لا تشعر بأن معجون الأسنان ذا طعم النعناع يوفر من النظافة لأسنانها ما يوفره ذلك المسواك ذو الطعم المر – الحلو الذي ظلت تستخدمه طوال حياتها. تسرح العقد في شعرها، وتجده حتى بعد أن تجاوزت الستين أكثر غزارة وحريرية من شعر كنتها الذي تنسقه بتجعيده. غير أنها تؤنب وجهها في المرآة قائلة لنفسها: "ما هذا الغرور وأنت جدة، وأرملة أيضاً،" لكنها تتذكر وهي تعقص شعرها في كعكة أنيقة كيف أن زوجها كان يشبّهه بعاصفة موسمية هوجاء.

ما تلبث أن تسمع ضجة في الخارج.. "بات؛ ميني ألم تغسّلا بعد؟ إنني أتأخر على عملي بسببكما دائماً في هذه الأيام..." تجيبها مرينالیني "ولكنها ما تزال هنا،تحتل الحمام منذ وقت طويل.." فترة صمت ثم تسمع: "اذهبا إلى الحمام في الأسفل إذن.." يجيب براديب "ولكن حاجياتنا كلها هنا..." تضيف مرينالیني: "هذا ظلم! ألا تستطيع هي أن تذهب إلى الحمام الأسفل؟..."

فترة توقف أطول والسيدة دوتا ترجو "ألا تشتدّ مولي على الفتاة." غير أن

[15] منطقة تزخر بالمطاعم وأماكن التسلية على ساحل المحيط في سان فرانسيسكو.

طفلة تتكلم عن الكبار بهذا الأسلوب عديم الاحترام لابدّ لها من أن تعاقب. كم مرة صفعت ساجار لأمور أقل شأناً على الرغم من أنه وحيدها، وحبّة عينها. أنجبته بعد سبع سنوات من زواجها، وبعد أن فقد الجميع الأمل. في كل مرة كانت ترفع يدها عليه تحّس بوخز ينشب في أعماق قلبها. ولكن هذا هو واجب الأم. غير أن شيامولي تكتفي بالقول بصوت متعب: "كفى! اذهبا وارتديا ثيابكما بسرعة."

تتراجع أصوات التذمر وتندفع الأقدام مسرعة على الدرج، وتنحني السيدة دوتا فوق المغسلة داخل الحمام وهي تشد على قبضتيها في ثنايا ثوب الساري الذي ترتديه. من الصعب عليها، والنبض يغشّي رأسها، أن تتأكد أي المشاعر هي الأقوى.. غضبها لوقاحة الأطفال، أم لأن شيامولي سمحت لنفسها بألا تؤنبهم، أم أن ما تشعر به هو الخجل (ولكن مم؟) ولهذا الإحساس الحارق، ولتلك الحموضة التي لا تستطيع هضمها والتي تغلف حلقها وكأنها معدن ذائب.

يهدأ البيت في التاسعة صباحاً ويستعيد نغمه اليومي المعتاد بعد أن تنتهي فورة مغادرة البيت والاهتياج المصاحب لتلك الفورة. "أين جواربي؟" "ماما، أخذ مصروف غذائي..." "أقسم بأنني سأترككم في البيت وأمضي إن لم تكونوا في السيارة بعد دقيقة واحدة بالضبط!".

تستعيد السيدة دوتا روحها المعنوية بعد أن تنشغل بالمطبخ، فالتركيز على الضغائن أمر مرهق، كما أن المطبخ – والشمس تتدفق لتغمر المناضد التي تغطي خزائن المطبخ، وأزيز الثلاجة الذي يوفر خلفية تبعث على الثقة.. هو مكانها المفضل.

تدندن السيدة دوتا أيضاً وهي تحمّر البطاطا لتحضّر طبق "ألو دوم". يتناهى لها صوتها صدئاً، بل يمكن وصفه بأنه نشاز. لم تكن تجرؤ على الغناء حين كانت في الهند، غير أن البيت هنا شديد الهدوء بعد أن غادره الجميع، وهذا الصمت يضغط على صدرها وكأنه يد عملاقة تنهد فوقه. أما صوت التلفزيون بلكنته الأجنبية الغريبة فلا يجدي وسط هذا الصمت،وحين

تحمر البطاطا وتتحول إلى لون ذهبي يميل إلى البني تسمح لنفسها بلحظة حنين لمطبخها في كلكتا – لموقد الغاز الذي اشترته بالمبلغ الذي أرسله لها ساجار بمناسبة عيد ميلادها، للأواني النحاسية الصقيلة المرصوصة إلى جانب خزانة حفظ اللحم.. للنافذة ذات القضبان الحديدية والمنسوجة على شكل زهرة اللوتس والتي تستطيع من خلالها أن تتفرج على الأطفال بمرايلهم البيضاء وهم يلعبون "الكريكت" بعد خروجهم من المدرسة. رائحة الزنجبيل ومعجون الفلفل الحار الذي تكون قد طحنته الخادمة "ريبا" لتوها تدفع اللعاب إلى فمها... ثم الشاي الأسود الثقيل الذي يغلي في الإبريق حين تصل السيدة باسو لزيارتها.. تكتب السيدة دوتا في ذهنها: "يا إلهي يا روما، كم أفتقد كل تلك الأشياء.. أشعر أحياناً أن يداً تمتد إلى صدري وتنتزع قبضة منه".

غير أن الأغبياء هم وحدهم الذين تستغرقهم مشاعر الحنين إلى الوطن، ولذا تهز رأسها للتخلص من تلك الصور وتبدأ في ترتيب المطبخ. تصب في الحوض ما تبقى من أكواب الحليب، وإن كانت شيامولي توصيها بأن تحتفظ بها في الثلاجة. على شيامولي، وهي فتاة تنتمي لعائلة هندوسية صالحة، ألا تتوقع منها أن تحتفظ بطعام ملوث إلى جانب بقية الطعام الصالح. تغسل الأطباق بيديها بدلاً من أن تبقيها في غسالة الصحون حتى حلول الليل لتتكاثر الجراثيم فيها. وبأنامل مدربة تلقي أنواعاً مختلفة من التوابل في الخلاط: كبش القرنفل، الفلفل الأسود، بعض قرون الفلفل الأحمر التي تمد الإنسان بالقوة... ليست ممن يقبلون مسحوق الكاري العتيق ذاك، المحفوظ في الزجاجات. تكتب في ذهنها: "العائلة تأكل طعاماً جيداً على الأقل منذ وصولي، طعاماً هندياً سليماً – فطائر الشاباتي المنفوخة، سمك بالكاري مع صلصة الخردل، بولاي مع الزبيب والكاجو والسمن بالطريقة التي تعلمتها منك يا روما – بدلاً من وجبات رايس – آ – روتي" تلك. وهي تود أن تضيف "إنهم يحبونها، ولكنها تتردد في ذلك حين تتذكر شيامولي...

كانت شيامولي تسر في البداية لأن هناك من أخذ يتولى الطبخ عنها وتقول: "ما أروع أن تعود إلى البيت لتجد طعاماً ساخناً" أو تقول: "البابادا

الهشة والسمك بالكاري لا يصدق". ولكنها أخذت تنتقد الطعام مؤخراً، بل سمعت السيدة دوتا مرة أو مرتين نتفاً من كلمات هامسة مثل "كوليسترول" أو "تزداد جميعنا وزناً، أو "إنها تفسدك". ومع أن شياmولي ما تزال تقول" لا" حين يطلب منها طفلاها أن يتناولا فطائر البوريتو المحفوظة في الفريزر "بدلاً من ذلك الطعام. إلا أن السيدة دوتا تشك بأن أمهما تود لو تقول لهما "نعم" وأن تسمح لهما بذلك.

الأطفال!! تشعر السيدة دوتا بثقل يتجاذب بدنها برمته حين تفكر بهما.. أجل لابد لها من أن تعترف بأنهم مخيبون للأمل، شأنهم شأن أي شيء آخر في هذا البلد. ربما كان غباء منها أن تعلق كل تلك الأهمية على تلك الصورة، خصوصاً وأنها أخذت قبل سنوات، ولكن المنظر كان ساحراً – مرينا ليني بثوب أبيض مكشكش وقد لفت ذراعها حول عنق أخيها براديب، طفل مكتنز تزين وجهه غمازتان ويرتدي بذلة وربطة عنق على شكل فراشة، وخلفهما غابة خريفية تشتعل باللونين الأحمر والأصفر. (أحزن السيدة دوتا.. أن تعرف فيما بعد أن تلك الغابة لم تكن إلا خلفية توضع في استديو التصوير في كاليفورنيا حيث لا تكتسب الغابات تلك الألوان).

وصلت الصورة ضمن إطار فضي ومغلفة بغلاف من البلاستيك المليء بفقاعات ومعها رسالة قصيرة من شياmولي تقول فيها إن الصورة هي هدية بمناسبة عيد الأم. (مفهوم غريب أن يخصص يوم واحد لتكريم الأمهات! ألا يكرم أولئك الأجانب أمهاتهم في بقية أيام السنة إذن؟) ولمدة أسبوع لم تستطع السيدة دوتا أن تقرر أين تضع الصورة. هل تضعها في غرفة الضيوف حيث يمكن للآخرين أن يبدوا إعجابهم بها، أم تعلقها في غرفة نومها كي تتمكن من رؤيتها في اللحظة التي تسبق خلودها للنوم؟ اختارت في النهاية أن تعلقها في غرفة نومها، وسرها أنها فعلت ذلك حين أصيبت بذات الرئة فيما بعد ولم تعد قادرة على مغادرة السرير طوال شهر كامل.

كانت السيدة دوتا قد اعتادت على أن تعيش وحدها، وقد فعلت ذلك طوال ثلاث سنوات منذ وفاة والد ساجار، حيث رفضت بأدب، ولكن بإصرار،

كل العروض التي عرضها أقارب مختلفون للإقامة معها، سواء أكانت هذه العروض بحسن نية أم بسوء نية. ولقد دهشت هي نفسها لأنها تأقلمت مع هذا الوضع، كما أدهش ذلك الآخرين الذين كانوا يظنونها امرأة حيية تستظل بالآخرين، ولابد لها من أن تنهار دون أن يكون زوجها إلى جانبها يتولى تدبير أمورها. غير أنها تدبرت أمور حياتها بشكل حسن. افتقدت والد ساجار طبعاً، خاصة في الأمسيات حينما كان من عادته أن يقرأ لها المقاطع المسلية في الجريدة بينما هي تقوم بلف رقائق الشباتي. ولكن ما إن تراجعت مشاعر الحزن حتى أخذت تستمتع بكونها سيدة حياتها كما أسرت للسيدة باسو. سرها أن بإمكانها لأول مرة في حياتها أن تظل ساهرة في فراشها طوال الليل إن أرادت ذلك لتقرأ رواية جديدة لشنكار إلى أن تنهيها، وأن ترسل من يشتري لها "باكورا" الباذنجان الحار في يوم ماطر دون أن تشعر بالذنب لأنها لا تتناول طعاماً متوازناً.

أما حين أصيبت بذات الرئة فقد تبدلت الأمور تبدلاً كاملاً. وعلى الرغم من أنه سبق للسيدة دوتا أن مرضت من قبل إلا أن فترات مرضها تلك كانت مختلفة. فحتى حين كانت تلزم فراشها فإنها تظل مركز البيت، حيث تأتيها ريبا متسائلة ماذا تطبخ، ويأتيها والد ساجار بقمصانه لتخيط له الأزرار الناقصة. أما أم زوجها، وقد تقدم بها العمر وأصبحت أكثر وداعة، فهي تشتكي بأن الطباخة لم تصنع الشاي ثقيلاً بما فيه الكفاية، وساجار يركض إليها باكياً لأنه تعارك مع ابن الجيران. أما الآن فليس هناك من يسائلها بغضب: حتى متى تنوين أن تبقي مريضة؟ ليس هناك من ينتظر بصبر نافد كي تعود للقيام بواجباتها البيتية من جديد. لم يعد هناك من يشعر بأن نمط حياته قد تزعزع بأي شكل من الأشكال بسبب مرضها.

لذا لم يعد لديها سبب يدفعها لأن تتماثل للشفاء. حين خطر هذا الخاطر للسيدة دوتا اعتراها فزع شديد، وشعرت وكأن جسدها أصيب بالخدر. دارت جدران الغرفة بها بحيث عمها السواد. أما السرير الذي كانت تستلقي عليه فقد أخذ يهتز تحتها وكأنه قارب تخضه عاصفة هوجاء، وعم رأسها فراغ كبير أخذ

يعصف بـه. وللحظـة وقد عجزت عن الحركـة أو الرؤيـة، فكرت بأنها ماتت. ومـا لبثت نظراتهـا الزائغـة اليائسـة أن توقفت عند تلك الصـورة، وحينئذ قالـت لنفسـها: "حفيـديّ". وبصـعوبة اسـتطاعت التركيـز علـى وجهيهمـا المضـيئين اللامعين، وعيونهما التي تشبه عيني ساجار تماماً. وللحظـة شعرت بوجع فـي قلبهـا يتقلـب فـي داخلهـا وكأنـه شـيء حـي. سـحبت نفسـاً إلـى أعمـاق رئتيهـا المتألمتين، وبدا لها وكأنما الهدير قد تراجع. وحين جاءها بريد العصـر برسـالة أخرى من ساجار تقول لها: "عليك يا أمـي أن تعيشـي معنا، إننا قلقون عليك وأنت تعيشين وحدك في الهند. خصوصاً وأنت بهذه الحالـة"، كتبت له في نفس اليوم بأنامل كانت ماتزال ترتجف لتقول لـه: "أجل، أنت محق. مكاني معكم، مع حفيدي..."

أما الآن وهي هنا، في الجانب الآخر من العالم فإن الشك يمزقها. تعرف أن حفيديها يحبانها – وكيف يمكن ألا يكون ذلك ورابطة العائلة تشدها إليهما؟ تذكّر نفسها بأنها تحبهما على الرغم من أنهما دفنا في مكان ما في مؤخرة الخزانـة كتـاب "رامايانـا للقراء الصـغار"، المجلـد بالمخمـل والـذي حملتـه فـي الحقيبـة التـي حملتها بيدها حين جـاءت من الهنـد. أجل، علـى الرغم من أن جسديهما يختلجان بنفاد صبر حين تحاول أن تروي لهما قصصاً عن حياتها وهـي صـغيرة، وعلـى الرغم من أنهمـا يـتعللان بمختلـف الأعذار حين تطلـب منهما أن يجلسا إلى جانبها وهي تردد صـلاة المساء. تذكّر نفسها بأنهما من لحمهـا ودمهـا وإن كانـت تسـمعهما مـن الغرفـة الأخـرى عنـدما يتكلمـان علـى الهـاتف وصـوتهما الأمريكـي يرتفـع بحمـاس وهمـا يتحـدثان عـن عـالم غريـب لامع، يتعلق بـ "البـاور رينجرز" و"ميتاليكا" و"سبريت ويك" فـي المدرسـة. حين تسمع ذلك لا تكاد تصدق أذنيها.

تخرج إلى الحديقة الخلفية وهي تحمل سطلاً يحتوي على الملابس التـي غسـلتها لتوهـا. تنظـر السـيدة دوتـا إلـى السماء بقلـق. نـور الشـمس الـذهبي المائل إلى لون الزبدة اختفى، و الغيوم المنتفخـة السوداء تحتل الأفق. تشـعر بـالهواء متوقفـاً وثقـيلاً علـى وجههـا، يشـبه الهـواء الـذي يسـبق العاصـفة فـي

البنجال. ماذا إن لم تجف الملابس قبل وصول الآخرين إلى البيت؟

ظل غسل الملابس مشكلة بالنسبة للسيدة دوتا منذ وصولها إلى كاليفورنيا. "لا نستطيع ذلك." هذا ما قالته شيامولي وهي تتنهد حين طلبت السيدة دوتا من ساجار أن ينصب لها حبلاً للغسيل في الحديقة الخلفية، (تتنهد شيامولي كثيراً في هذه الأيام. قد تكون هذه عادة أمريكية. لا تتذكر السيدة دوتا أن شيامولي الهندية، تلك العروس الأليفة التي أقامت عندها وكأنها ابنتها لمدة شهر واحد قبل أن ترسلها على إحدى رحلات البان أمريكان لكي تنضم إلى زوجها. لا تذكر أنها كانت حينذاك تضغط على شفتيها لتطلق نفساً يعبر في الوقت ذاته عن الصبر وعن نفاد الصبر). ثم تضيف شيامولي: "هذا أمر لا يمكن عمله، خصوصاً في حي راق كهذا، إننا العائلة الهندية الوحيدة في هذا الشارع، ولذا علينا أن نكون حريصين كل الحرص، وبشكل استثنائي... الناس هنا أحياناً..." توقفت عن الكلام وهي تهز رأسها ثم أضافت: "لماذا لا تضعين ثيابك الوسخة في سلة الغسيل التي وضعتها في غرفتك؟ سأغسلها يوم الأحد مع غسيل الآخرين".

وافقت السيدة دوتا على ذلك مرغمة لكي لا تثير تنهدة أخرى. إنها تعلم بأن عليها ألا تخزن ملابس وسخة في نفس الغرفة التي تحتفظ فيها بصور آلهتها، فمن شأن ذلك أن يجلب سوء الحظ. أما الرائحة فهي تتناهى إلى أنفها وهي مستلقية في سريرها ليلاً، وإن كانت شيامولي تدعي بأن السلة محكمة الإغلاق. كم تشعر بإحراج لتلك الرائحة الحمضية النشوية، رائحة امرأة عجوز تنبعث من تلك الملابس الوسخة.

ولكن شعور الحرج والخجل كان أكثر قسوة في أمسيات الأحد حين كانت شيامولي تأتي بالغسيل إلى غرفة الجلوس لكي تطويه. كانت السيدة دوتا تنحني بشدة حينذاك فوق شغل الصوف ووجهها يشتعل خجلاً حين تهز زوجة ابنها بلا مبالاة ملابسها الداخلية وقد تشابكت أربطتها وتمغنطت، وتخرجها بألوانها الأزرق المخضر والأسود وتطويها إلى جانب سراويل ساجار التي ترصها إلى جانبها. وحين تسحب من وسط الكومة وأمام أعين الجميع

حمالاتها الضخمة المتجعدة. كانت تتمنى لو أن الأرض تنشق وتبتلعها مثلما تبتلع سيتا في الأساطير القديمة.

وفي أحد الأيام وضعت شيامولي سلة الغسيل أمام ساجار وبادرته قائلة: "هل لك أن تطويها أنت يا ساجار؟ علي أن أنجز تقرير المبيعات ذاك وأدخله في الكمبيوتر اليوم". جاهدت السيدة دوتا التي لم تخاطب زوجها باسمه طوال سنوات زواجها الاثنتين والأربعين، جاهدت كي لا تنفعل، ولكنها هبت من مقعدها وسقط الصوف من بين يديها قبل أن يتمكن ساجار من الإجابة. قالت: "لا.. لا.. الملابس ومثل هذه الأمور ليست من شأن رجل الدار. سأفعل أنا ذلك". فكرة أن تمتد يد ابنها إلى الغسيل ملأتها رعباً. أن تمتد يده إلى السلة لتبحث فيما بها وتخرج ملابسها هي وملابس زوجته أفزعتها.

أجابت شيامولي: "ولهذا فإن الرجال في الهند عديمو الفائدة في البيت يا أمي. إننا هنا في أميركا لا نؤمن بعمل للرجل وعمل للمرأة. ألست أعمل خارج البيت أنا أيضاً طوال النهار مثل ساجار تماماً؟ كيف يمكنني أن أتدبر أموري إن لم يساعدني في البيت؟"

غامرت السيدة دوتا بالقول: "أنا أساعدك بدلاً منه."

أجابت شيامولي وابتسامة تلوح على شفتيها": لست تفهمينني يا أمي." ثم اندفعت بعد ذلك إلى غرفة المكتب.

جلست السيدة دوتا في مقعدها محاولة أن تفهم، لكنها أقلعت عن ذلك بعد فترة وجيزة وهمست لساجار بأنها تود أن يعلمها كيف يمكنها أن تشغّل الغسالة والنشافة. وقال: "ولماذا يا أمي... يسر مولي أن..."

أجابته بصوت خفيض يائس وهي تعبث بكومة الغسيل المتشابكة باحثة عن ثيابها: "عليّ أن أتعلم ذلك...".

أخذ ابنها يعترض، لكنه ما لبث أن هز كتفيه وقال: "حسناً، إن كان هذا يسعدك..." غير أن الرعب سيطر عليها حين واجهت تلك الآلات وحدها فيما بعد بعلاماتها الرمزية المليئة بالألغاز وصفوف الأزرار اللامعة. ماذا تفعل إن

ضغطت الزر الخطأ لتغرق الأرضية كلها بفقاعات الصابون؟ ماذا إن لم تستطع إيقاف تلك الآلات وظلت تدور وتدور بشكل هستيري إلى أن تنفجر؟ (هذا ما رأته في برنامج في التلفزيون منذ أيام. كان الآخرون يضحكون من المرأة التي أخذت تقفز صاعدة هابطة وتصرخ صراخاً هيستيرياً. أما السيدة دوتا فتسمرت في مقعدها وهي تمسك بذراعيه وقد تصلب ظهرها فزعاً). ولذا أخذت تغسل ملابسها في حوض الحمام حين تكون وحدها. لم تكن تفعل ذلك من قبل، لكنها تذكر كيف كانت ترى الغسالات في قريتها و هن يضربن ثياب الساري على صخور النهر إلى أن تنظف. شعور غريب بالارتياح يغمرها وملابسها ترتطم بالبورسلان محدثة الصوت الارتطامي ذاته. هذا انتصاري الصغير، سري الخاص.

لذا لابد للملابس من أن تجف وتوضع في أماكنها بأمان قبل عودة شيامولي. فبعض الجهل، كما تعرف السيدة دوتا من تجربة إدارتها لبيتها طوال سنوات، هو باعث عظيم على الانسجام. ولذا فإنها ترقب بحذر الغيوم المتدفقة وهي تعلق قمصانها وملابسها الداخلية وتنشر ثياب الساري على السياج الخشبي الذي يفصل منزل ابنها عن منزل الجيران. قامت أولاً بتنظيف السياج بإحدى مناشف الأطباق، حيث أخذته خلسة من الدرج الأسفل في المطبخ. ولكنها غير قلقة البتة، ألم تتدبر أمرها حتى بعد تلك العاصفة من البَرَد التي حدثت في الشهر الماضي، إذ استخدمت المكواة وأخرجتها من خزانة غرفة الغسيل كي تكوي الملابس حتى تجف؟ تلك الذكرى تدخل السرور على نفسها، وتكتب للسيدة باسو في ذهنها "إنني أتكيف مع الأمور بصورة ممتازة هنا بحيث قد لا تظنين أنني أتيت منذ شهرين فقط. لقد ابتدعت سبلاً لإنجاز أموري وحل مشاكلي. ولا شك أنك ستفخرين بي لو رأيتني".

حين قررت أن تتخلى عن البيت الذي سكنته خمسة وأربعين عاماً لم يُظهر أقرباؤها الكثير من الدهشة كما كانت تتوقع، بل قالوا: "كنا نعرف أنك ستذهبين في النهاية إلى أمريكا. لقد كان من الغباء بالنسبة لها أن تبقى وحيدة طوال تلك المدة بعد موت والد ساجار، ومن حسن الحظ أن ابنها عاد

إلى صوابه واستدعاها لتكون إلى جانبه، فالكل يعرف أن مكان الزوجة هو أن تكون إلى جانب زوجها، ومكان الأرملة هو إلى جانب ابنها".

أحنت السيدة دوتا رأسها لتعبر عن موافقة متخاذلة، وقد أخجلها أن تدع أحداً يعرف أنها استيقظت باكية في الليلة الفائتة.

تساءلوا: "ماذا سيحل بما لديك من أشياء وقد قررت الذهاب الآن؟"

ما كان من السيدة دوتا التي أقلقتها تلك الدموع الغادرة التي اندفعت من عينيها إلا أن توزع ما لديها من أشياء في البيت على الآخرين: "يمكنك يا ديدي أن تأخذي غطاء السرير المطرز هذا. وأنت يا ماشيما، كنت أنوي منذ زمن بعيد إعطاءك أطباق "كورنينج وير" هذه والتي أعرف كم تعجبين بها دائماً. وهذا المسجل الذي أرسله لي ساجار منذ عام لك يا بودي. أجل، أجل إنني متأكدة من ذلك، إذ بإمكاني أن أطلب من ساجار شراء جهاز آخر حين أصل إلى هناك".

وفي اللحظة التي كانت فيها إحدى القريبات تمضي حاملة طقم شاي من الخزف الأبيض شبه الشفاف وعلى وجهها علامات الانتصار دخلت السيدة باسو فاحتجت على الفور قائلة: "هل جننت يا براميلا؟ هذا الطقم كان لوالدة زوجك". أجابت: "وماذا أفعل به في أميركا؟ إن لدى شيامولي طقماً لها..."

بدرت من السيدة باسو حينذاك نظرة لم تستطع السيدة دوتا لها تفسيراً ثم قالت: "ولكن هل تريدين أن تشربي الشاي من ذلك الطقم طوال حياتك؟ "ماذا تعنين؟"

ترددت السيدة باسو ثم قالت: "ماذا ستفعلين إن لم تعجبك الحياة هناك".

أجابت السيدة دوتا: "كيف يمكنها ألا تروق لي يا روما؟" قالت ذلك بصوت بدا حاداً حتى لأذنيها، وجاهدت كي تسيطر عليه، ثم أضافت: "سأفتقد أصدقائي طبعاً، أعرف ذلك – أنت بالذات أكثر من الجميع. كم

سأفتقد الأشياء التي نقوم بها معاً، شاي المساء، مشوارنا حول بحيرة "رابندرا ساروبار"، درس "باجاقاد جيبتا ليلة الخميس. غير أن ساجار هو كل من بقي لي من عائلة، والدم هو الدم أولاً وآخراً".

"هذا غريب"، قالت السيدة باسو بجفاء. تذكرت السيدة دوتا أنه على الرغم من أن ولدي السيدة باسو يعيشان على بعد لا يتجاوز سفر يوم واحد فإنهما لا يحضران لرؤيتها إلا في المناسبات التي تستوجبها اللياقة المتعارف عليها. ربما كانا بخيلين فيما يتعلق بأمور المال، وربما كان هذا هو ما دفع السيدة باسو لتأجير الطابق السفلي لبيتها منذ سنوات على الرغم من أن المستأجرين، كما يعرف كل من في كلكتا، يسببون من الأذى أكثر مما يوفرون من المنفعة. من الصعب تقبل مثل هذا العقوق من الأبناء، وإنْ لم تكن السيدة باسو تشتكي قط، فهي وفية لأبنائها كما يجب لأم أن تكون. أما السيدة دوتا فهي أوفر حظاً بمعنى ما، إذ إنها لم تضع حب ساجار لها موضع اختبار بعد بحكم بعده عنها.

قالت السيدة باسو: "لا تتخلي عن البيت على الأقل، إذ إنك لن تستطيعي أن تجدي مكاناً آخر إذا ما......"

"إذا ماذا؟؟؟....." تساءلت السيدة دوتا، وكانت كلماتها كأنها شظايا الصخر. أدهشها أن تكتشف بأنها غضبت من السيدة باسو أكثر مما فعلت

في أي وقت مضى... أم ربما كانت خائفة؟ أوشكت الكلمات أن تفلت من بين شفتيها لتقول: "هل ابني مثل أبنائك؟" لكنها أخذت نفساً عميقاً وحملت نفسها على الابتسام خصوصاً حين تذكرت أنها قد لا ترى صديقتها من بعد قط.

لفت ذراعها حول صديقتها وقالت: "لا تقلقي يا روما، هل تظنينني عجوزاً شمطاء مزعجة بحيث يعجز ابني ساجار وشيامولي عن أن يتعايشا معي؟".

تدندن السيدة دوتا أغنية شائعة لطاغور وهي تسحب ثوبها الساري عن السياج. إنه يوم حسن بقدر ما يمكن ليوم أن يكون حسناً في هذا البلد حيث

قد تمضي ساعات وساعات وأنت تطل من النافذة دون أن ترى روحاً حية واحدة تمر أمام ناظريك. لن ترى باعة جوالين يحملون سلالاً ضخمة من القصب تراها متوازنة فوق رؤوسهم، ولا مجلخي سكاكين وهم يطلقون نداءاتهم المتميزة: "مجلخ سكاكين، مقصات، مجلخ". وما يلبث الأطفال أن يندفعوا وراءهم حين سماعهم لتلك النداءات. لن ترى نساء ريفيات تكسو أذرعهن رسوم الوشم وهن يبعن أواني الطبخ ويأخذن مقابلها أثواب الساري الحريرية التي تنوي صاحبات البيوت الاستغناء عنها. حتى الحيوانات التي تأتي إلى حي جوشارا لين لها شخصياتها المتميزة – كلاب شاردة تعرف كيف تصطف خارج باب المطبخ في الوقت الذي يمكن لبقايا الطعام أن تُلقى فيه إلى الخارج. العنزة التي تحشر رأسها عبر سياج الحديقة وتجاهد للوصول إلى نباتات الاضاليا. البقرات اللاتي يتربصن بجلال في وسط الطريق متجاهلات أبواق سائقي السيارات. ثم هناك عبر الشارع بيت السيدة باسو ذو الطابقين والذي تعرف السيدة دوتا كل ما فيه كما تعرف كل ما في بيتها. كم من المرات صعدت ذلك الدرج إلى تلك الغرفة طلقة الهواء والمطلية بلون أخضر بحري والمليئة بالزرع حيث تجد صديقتها بانتظارها.

"لماذا تأخرت كل هذا الوقت اليوم يا براميلا؟ لقد برد شايك."

"اصبري حتى تعرفي ما حصل يا روما، ولن تلوميني بعد ذلك لأنني تأخرت".

ما تلبث السيدة دوتا أن تعنف نفسها بقسوة، وتقول لنفسها: "كفاك أيتها الغبية. تعرفين أن كلاً من أقاربك يتمنى أن يفقد ذراعاً أو ساقاً مقابل أن يكون في موضعك. ستكتبين رسالة جميلة لروما بعد الغداء تشرحين لها فيها مدى سعادتك لأنك هنا في هذا المكان".

يمكن للسيدة دوتا من حيث تقف لتجمع تنانيرها وقمصانها أن ترى الحديقة المجاورة – لا لأن ما فيها يلفت النظر، فليس فيها إلا عشب مرتب وبعض الزهور الزرقاء الشاحبة التي لا تعرف لها اسماً. هنالك أيضاً مقعدان خشبيان تحت إحدى الشجرات، وإن لم تكن قد رأت قط أحداً يجلس عليهما،

وتقول لنفسها: "ما فائدة أن تكون لك كل هذه الساحة الفسيحة إن كنت حتى لن تجلس فيها؟" وما تلبث كلكتا أن تداعب مخيلتها من جديد. شقتها الضيقة المسودة حيث تنحشر عائلات مكونة من ستة أو ثمانية أو عشرة أشخاص في غرفتين صغيرتين. ويعتصر قلبها حينذاك شعور بالفقد تدرك أنه شعور غير منطقي.

حين وصلت السيدة دوتا إلى بيت ساجار أول مرة أرادت أن تتوجه إلى بيت الجيران الملاصق لمنزلهم، وربما تحمل لهم معها بعض حلوى الراسوجولا التي صنعتها بنفسها، كما كانت كثيراً ما تفعل مع السيدة باسو. غير أن شياMولي قالت لها إن عليها أن لا تفعل، فمثل هذه العادات غير محببة في كاليفورنياكما حاولت أن تشرح لها بأسلوب جاد. فليس من المألوف في هذا البلد أن تمضي لزيارة أحد من دون أن تكون قد اتصلت به من قبل. الناس مشغولون هنا، ولذا فإنهم لا يجلسون ليتبادلوا أطراف الحديث ويتناولوا أكواباً بعد أكواب من الشاي المحلى بالسكر، لا بل إنهم قد يتفوهون بعبارات لن تسرها في هذه الحالة.

تساءلت السيدة دوتا وهي تكاد لا تصدق ما تسمع: "ولكن لماذا؟"

أجابتها شياMولي: "لأن الأميركيين لا يحبون ان يعتدي جيرانهم..." وهنا قالت عبارة غير مألوفة: "على خصوصياتهم". السيدة دوتا التي لم تفهم معنى كلمة "خصوصياتهم" إذ لا توجد مثل هذه العبارة في اللغة البنجالية، اكتفت بالتحديق بوجه زوجة ابنها وقد غمرتها الحيرة. ولكنها فهمت بما فيه الكفاية بحيث لم تعد تتعرض لهذا الأمر مرة أخرى، وإن كانت كثيراً ما تسرح بنظرها عبر السياج آملة أن تلتقي عيناها بأحد ما، فالإنسان هو الإنسان، سواء أكان في الهند أم في أمريكا، ولابد له أن يفرح إن رأى وجهاً ودوداً، وقد تدرك شياMولي هذا الأمر حين يتقدم بها العمر لتصبح في سن السيدة دوتا.

أما اليوم، وهي توشك أن تعود راجعة لاحظت السيدة دوتا بزاوية عينها حركة ما، ثم ما لبثت أن رأت في إحدى النوافذ امرأة تقف وقد استرسل شعرها الذهبي الذي يشبه شعر أولئك البطلات اللاتي يظهرن على شاشة التلفزيون

واللاتـي تحيـر جـرأتهن السـيدة دوتـا حـين تفـتح جهـاز التلفزيـون لتجـد تلـك المسلسلات التي تعرض بعد وقت الظهيرة. كانت المرأة تدخن سيجارة والدخان يتلوى من فوق أناملها بكسل وأناقة. سرها أن ترى نفساً إنسانياً في منتصف يومها الذي تحيط به العزلة من كل جانب بحيث نسيت كم تستهجن التدخين، خاصـة من قبل النسـاء. لذا رفعت يديها بالتحيـة بنفس الطريقـة التـي ترى بها حفيديها يستخدمانها للتعبير عن تحية حميمة.

تحدق المرأة بدورها بالسيدة دوتا. شفتاها مطليتان باللون الأحمر، وحين ترفع سيجارتها إلى فمها يومض طرف السيجارة وكأنه عين حيوان. غير أنها لا ترفع يديها لترد التحية، بل لا تبتسم. ربما كانت منحرفة الصحة.

تشعر السيدة دوتا بالحزن عليها وهي تعاني من المرض وحيدة في بيت صـامت دون أن يكـون هنالـك مـن يـؤنس وحـدتها إلا سـجائرها. تمنـت لـو أن أصـول اللياقـة فـي أمريكـا لا تمنعهـا مـن أن تمضـي إليهـا لتسـر إليهـا بكلمـات ترفع من معنوياتها ولتحمل لها طبقاً من "الألودوم" الذي صنعته لتوها.

قلما تتاح الفرصة للسيدة دوتا كي تنفرد بابنها. فهو علـى عجلـة من أمره فـي الصـباح بحيـث لا يسـتطيع حتـى أن يحتسـي كـوب الشـاي بالهـال الـذي تعرض عليـه أن تعده لـه (وإن كانـت تـذكر كـم كـان يتوسـل إليهـا فـي طفولتـه لتسمح لـه بـأن يتنـاول رشـفة منـه مـن كوبهـا). كمـا أنـه لا يعـود إلا فـي وقـت العشاء، وعليه بعد ذلك أن يساعد ولديه في إنجاز واجباتهما المدرسية اليومية، وأن يقرأ الصحيفة ويستمع لتفاصيل يوم عمل شيامولي ويشاهد الفيلم الإجرامـي المفضل لديه على التلفزيون إلى أن ينهي يومه بحمل القمامة خارج البيت.

ويعمـد فيمـا بـين ذلـك، وباعتبـاره ابنـاً حريصـاً، إلـى التحـادث مـع السـيدة دوتـا. وهـي تؤكـد لـه جوابـاً علـى أسـئلته بـأن التهـاب المفاصـل الـذي تعـاني منـه أفضـل كثيـراً الآن..... لا، لا.. ليسـت تشـعر بالملـل لبقائهـا فـي البيـت طـوال الوقت.. تؤكد لـه أن لـديها كـل مـا تحتـاج، وأن شـيامولي تبـدي لهـا كـل الـود، ولكن هل يمكن أن يجلب لها بعض أوراق الرسائل الجوية، في طريـق عودتـه يوم غد. تروي لـه قائمة تحذف منها بعض البنود من نشاطاتها اليومية. تبتسم

حين يمتدح طبخها. ولكن ما إن يقول إن وقت النوم قد حان، وإن أمامه يوم عمل آخر في الغد حتى تشعر بألم غامض كأنه الجوع في المنطقة المحيطة بقلبها.

ولذا فإنها تترك جانباً الرسالة التي وصلت بها إلى النصف لتندفع إلى الباب وتحيي ساجار بفرح مماثل لفرح طفل حين تقدم له هدية لم يكن يتوقعها.. فقد وصل ساجار قبل ما يزيد على الساعة عن موعد عودة شياملي. الأطفال منشغلون في غرفة الجلوس حيث ينجزون وظائفهم المدرسية ويشاهدون أفلام الرسوم المتحركة (وهذا النشاط الأخير هو الأعم فيما تظن). لكنها لا تكترث لهذا الأمر هذه المرة لأنهما يسرعان فيعانقان والدهما ثم يعودان من جديد. ها هو ابنها لها وحدها الآن حيث يجلسان في المطبخ الذي تملؤه روائح نفاذة مألوفة لصلصة التمرهندي ولأوراق الكزبرة المقطعة.

"جوكا"، تقول له مخاطبة إياه بالاسم الذي لم تستخدمه في مخاطبته منذ سنين، منذ أيام طفولته. "هل تريد أن أحمّر لك فطيرتين أو ثلاث فطائر حارة؟" تشعر وهي تنتظر جوابه بخفقات قلبها السريع في جوف حلقها. وحين يقول "أجل"، وأن هذا شيء بديع تغلق عينيها بشدة وتأخذ نفساً عميقاً وكأن شبابها قد عاد إليها من جديد، ويجتاحها ذلك الشعور المحبب بأن هناك من يحتاجها حاجة ماسة.

السيدة دوتا تروي قصة لساجار....

حين كنت صغيراً كنت ترتعب أيما رعب من الحقن. وحين حضر طبيب الحكومة في إحدى المرات ليعطينا حقناً إجبارية ضد مرض التيفوئيد هربت إلى الحمام وأغلقت الباب على نفسك رافضاً الخروج. هل تذكر ما فعله والدك في النهاية؟ خرج إلى الحديقة وأمسك بسحلية وألقى بها من النافذة إلى داخل الحمام، حيث أنك كنت تفزع من السحلية أكثر مما تفعل من الحقن، وخلال ثانية واحدة كنت تخرج راكضاً من الحمام وأنت تصرخ لتجد نفسك بين يدي الطبيب.

يضحك ساجار بشدة بحيث يهتز من يده كوب الشاي (الذي صنعته بسكر حقيقي، إذ تعتقد السيدة دوتا بأنه أفضل لابنها من ذلك المسحوق الكيميائي الذي تحب شيامولي أن تستعمله). ترى الدموع في عينيه ويسرها ذلك أيما سرور. إذ لم تكن تجرؤ على الأمل بأن تكون قصتها مضحكة إلى هذا الحد. وحين ينزع نظارته ليمسح عينيه تشعر بأن وجهه مازال وجه فتى صغير إلى حد غريب. ليس على الإطلاق وجه أب أو حتى زوج. وكان عليها أن تكبح توقاً داخلياً يدفعها لأن تمد يدها لتدلك العلامات التي تركتها النظارة على طرفي أنفه.

قال ساجار: نسيت ذلك تماماً. كيف يمكنك أن تتابعي هذه الأمور التي حدثت منذ وقت طويل، طويل؟".

لأن قدر الأمهات أن يتذكرن ما لا يكترث أحد غيرهن بأن يتذكره، هذا ما تفكر به السيدة دوتا، فرواية هذه القصص مرة بعد مرة من شأنه أن يغرسها في إرث العائلة بحكم الطبيعة. إننا الأمهات، إنما نحن اللواتي نحرس الزوايا المنسية المهملة في القلب.

ما أن تبدأ في قول ذلك حتى تسمع الباب الخارجي وهو يفتح، وطرقات كعب شيامولي الخافتة وهي تتقدم. تهب السيدة دوتا لتجمع الأطباق المتسخة.

تقول لساجار: "نادني قبل ربع ساعة من الوقت الذي تريد أن تأكل فيه كي أحمّر الفطائر للجميع." يجيبها: "لا داعي لأن تذهبي يا أماه." لكنها تبتسم بسرور دون أن تتوقف. إنها تعرف أن شيامولي تحب أن تبقى وحدها مع زوجها في هذا الوقت. واليوم وهي تشعر بالسرور لا تحس بالحنق عليها إزاء ذلك. تتظاهر بتأنيبه قائلة: "هل تظن أن ليس لدي ما أعمل غير أن أجلس وأثرثر معك؟ عليك أن تعرف أن لدي رسالة هامة علي أن أنهيها".

تسمع خبطة خلف ظهرها – شنطة تقع على الأرض، يثير هذا دهشتها إذ أن شيامولي تبدي حرصاً على هذه الشنطة دائماً، فقد كانت هدية من ساجار حين أصبحت مديرة لأحد الأقسام في شركتها.

"أهلاً!" ينادي ساجار، ويتابع حين لا يسمع جواباً": "مولي، هل أنت على ما يرام؟" دخلت شيامولي المطبخ بخطوات بطيئة وقد تشعث شعرها وكأنها كانت تعبث به بأصابعها، كما اصطبغ خداها باللون الأحمر. اندفع ساجار إليها ليقبلها ويقول: "ماذا حدث يا مولي، هل كان يومك مزعجاً؟" أما السيدة دوتا التي يحرجها دوماً هذا النمط من العواطف الزوجية فقد التفتت ناحية النافذة ولكن بعد أن رأت شيامولي وهي تبعد وجهها عنه وتقول له بصوت مرتعش: "اتركني! دعني وشأني!" يجيبها ساجار بقلق واضح: "ما الحكاية؟"

"لا أريد أن أتكلم في هذا الموضوع الآن،" تقول شيامولي وهي تتهد على أحد مقاعد المطبخ واضعة وجهها بين كفيها. أما ساجار فيقف في وسط المطبخ وعلامات العجز بادية عليه. يرفع يده ثم يتركها تسقط إل جانبه وكأنه يريد التخفيف عن زوجته، لكنه يخشى رد فعلها.

يعتمل في داخل السيدة دوتا شعور بالغضب الذي تود عبره أن تحمي ابنها. لكنها تخرج بصمت وتكتب في الرسالة التي في ذهنها تقول: "على النساء أن يكن قويات العزيمة وألا ينفعلن لأمر تافه شأن هذا؛ لقد كان لدي، أنا وأنت يا روما أمور أكثر أهمية قد تبكينا، لكننا كنا نبكي دون أن يشعر بنا الآخرون. كنا زوجات، وزوجات أبناء وأمهات صالحات، كنا مطيعات لا نشتكي ولا نفضل أنفسنا على الآخرين ونضعها في موضع الاعتبار الأول.

تخطر لها فجأة ذكرى معينة لم تتذكرها منذ سنوات يوم أحرقت طبقاً من المعجنات كانت تعده. صرخت أم زوجها قائلة: "ألم تعلمك أمك شيئاً أيتها البنت عديمة الفائدة؟" وعقاباً لها على ذلك منعتها من الذهاب إلى السينما مع السيدة باسو على الرغم من أن الفيلم كان "بيبي يار جولام"، وكانت كلكتا كلها مجنونة به، وعلى الرغم من أن التذاكر كانت قد ابتيعت بالفعل. ظلت السيدة دوتا تبكي طيلة ذلك المساء. إلى أن اقترب موعد عودة والد ساجار، فغسلت وجهها بالماء البارد ووضعت الكحل في عينيها كي لا يلاحظ ذلك.

كيف أن الأمور تختلط وتتشابه الآن، ووجهها الصغير الذي يحاول ألا يبكي يصطدم بوجه آخر. أجل إنه وجه شيامولي. تدق على صدرها بكل

حدة. فكرة تصعقها بحيث تشعر أن عليها أن تستند إلى جدار غرفة نومها كي لا تتهاوى وتسقط. وماذا أفادها ذلك؟ فأنت كلما انحنيت أكثر عمد الآخرون إلى دفعك بحيث أننا سننسى في يوم من الأيام أن بإمكاننا الوقوف بقامة منتصبة. ربما كانت شيامولي على حق في نهاية الأمر!...

تتهالك السيدة دوتا على سريرها بسرعة محاولة أن تمحو هذه الفكرة التي تتسرب إلى رأسها خلسة. يا لهذا البلد الذي تنقلب فيه كل قواعد الحياة رأساً على عقب، بلد يشوش ذهنها ويحيرها. تشعر بأن الأشياء تختلط داخل جمجمتها وكأنها بركة أخذت تخوض بها أعداد أكثر مما تستوعبه من الجواميس. قد تستطيع حمل الأمور على الاستقرار من جديد إن استطاعت التركيز على الرسالة التي تكتبها لروما.

ما تلبث أن تتذكر بأنها تركت الرسالة نصف المكتوبة على طاولة المطبخ، وتفكر بأن عليها الانتظار إلى ما بعد العشاء حتى يكون ابنها وزوجته قد تمكنا من حل ذلك الإشكال. غير أن نوعاً من التململ يسيطر عليها. أم هو التحدي؟ يؤسفها أن يكون هنالك ما يزعج شيامولي، ولكن هل في ذلك ما يبرر لها أن تهدر وقت المساء هذا؟ لابد لها من أن تأتي برسالتها. ليست هذه جريمة، أليس كذلك؟ ستمضي بكل ثبات وتلتقط الرسالة! وحتى لو توقفت شيامولي عن الكلام في منتصف جملة وأطلقت إحدى تلك التنهدات فإنها ترفض أن تشعر بضرورة الاعتذار. كما أنهما ربما كانا في غرفة الجلوس الآن يشاهدان التلفزيون.

تكتب في ذهنها وهي تتحسس طريقها عبر الممر المظلم: "القدر الذي يشاهدونه من برامج التلفزيون يصل إلى درجة معيبة يا روما. حتى الأطفال يفضلون ذلك ويجلسون الساعات الطوال "أمام ذلك الصندوق وكأنهم تحولوا إلى دمىً ملونة. وحين أطلب منهم إغلاق ذلك الصندوق يردون في وجهي. لن تكتب مثل هذه الأمور الفاضحة بالطبع لكنها تشعر بتحسن في مزاجها لأنها قالت ذلك، حتى ولو لنفسها.

صوت التلفزيون ينبعث من غرفة الجلوس، لكن أحداً لا يعيره أي اهتمام

هذه المرة. فشيامولي وساجار يجلسان على الأريكة الكبيرة وهما يتحدثان، لا تستطيع رؤيتهما من موقعها في الممر، غير أن خياليهما اللذين يبدوان شديدي الضخامة وقد انعكسا بفعل المصباح الموضوع على الطاولة يتأرجحان على الجدار ويبدوان وكأنهما يقفزان في وجهها.

كانت على وشك التسلل إلى المطبخ دون أن يلحظاها حين استوقفها صوت شيامولي المتصاعد وهو يبدو غريباً كل الغرابة، إذ يعبر بارتعاشاته الحادة عن شيء وكأنه صوت أرواح الموتى التائهة التي تتحدث عنها تلك القصص التي تربت على قراءتها.

"من السهل عليك أن تقول اهدئي. كم أتمنى أن أراك تهدأ لو أنها واجهتك أنت لتقول لك: "هل تسمحين بأن تقولي للسيدة العجوز ألا تنشر ثيابها على سياج حديقتي؟ بل ولقد رددت تلك العبارة مرتين وكأنها تظنني لا أفهم الإنجليزية، وكأنني مخلوقة متوحشة! لقد حرصت طوال حياتي على ألا أعطي هؤلاء الأمريكيين أية فرصة كي يقولوا لي مثل هذا الكلام.... والآن...."

"يكفي يا شيامولي. قلت لك بأنني سأكلم أمي."

"تقول ذلك دائماً لكن لا تفعل أي شيء. كل ما يهمك هو أن تكون ذلك الابن المثالي البار، وأن تداري أحاسيسها ومشاعرها. أما مشاعري... ألست أنا إنسانة أيضاً.."

"كفى يا مولي... الأطفال..". "فليسمعوا! لم يعد يهمني! كما أنهما ليسا غبيين بل يدركان كل ما أعاني منه معها، وأنت الوحيد الذي يرفض أن يرى ذلك".

تنكمش السيدة دوتا في الممر وتلتصق بالجدار. تود لو تنسحب دون أن تسمع المزيد، غير أن قدميها تتسمران في مكانهما وكأنهما قدتا من الأسمنت بحيث لم تعد تقوى على رفعهما، وتنصب كلمات شيامولي في أذنيها وكأنها النار الملتهبة.

"إنني أشرح لها مرة بعد مرة، لكنها تصر على أن تفعل ما تفعل. ترمي الطعام الذي ما يزال صالحاً، تدع الأطباق تنقط فوق طاولات المطبخ، تأمر أطفالي بألا يفعلوا ما أسمح لهم به. سيطرت على المطبخ بكامله، تطبخ ما يعجبها، وما أن تدخل من الباب حتى تهاجمك رائحة السمن التي تعشعش في كل مكان، حتى في ملابسنا. أحس بأن هذا البيت لم يعد بيتي بعد."

"اصبري يا مولي، إنها امرأة عجوز في نهاية الأمر!"

"أعرف،ولهذا جاهدت بكل ما لدي من قوة، أعرف أن وجودها هنا أمر مهم بالنسبة لك، غير أنني لم أعد أستطيع الاحتمال، لا أستطيع. أشعر في بعض الأيام بالرغبة في أخذ الأطفال ومغادرة البيت.." ثم ما يلبث صوت شيامولي أن يختفي ويتحول إلى نحيب.

يتعثر الظل على الحائط المقابل وينضم إليه ظل آخر، وإلى جانبه جلبة صوت مذيع الأرصاد الجوية المنبعث من التلفزيون والذي يعلن عن أسبوع مشمس. تسمع السيدة دوتا صوت بكاء عال فزع. لابد أنهما الطفلان، ولابد أنها المرة الأولى التي يريان فيها أمهما وهي تبكي.

"لا تقولي ذلك يا حبيبتي،" يقول ساجار ذلك بصوت معذب وهو ينحني فوقها. تختفي الظلال جميعها على الحائط ويختلط بعضها ببعض وتتجمع في ظل واحد معتم.

تحدق السيدة دوتا بذلك الظل المتضامن، ويتلاشى صوت ساجار وشيامولي في ظل الضجيج الذي يغمر رأسها في همهمة جافة تتراءى لها همهمة غريبة وكأنها ضجيج طيور عطشى. بعد هنيهة تكتشف أنها وصلت إلى غرفتها، وترتمي فوق سريرها وسط الظلمة بأناة شديدة وكأن جسمها قدّ من زجاج هش. بل لربما كان جليداً، إذ تحس ببرودة شديدة. تجلس لفترة طويلة وقد أغلقت عينيها، بينما تدور الأفكار في رأسها وتتسارع وكأنها الزوبعة إلى أن تختفي في عاصفة رملية قاتمة.

حين يأتي براديب في النهاية ليستدعيها للعشاء تتجه السيدة دوتا إلى

المطبخ حيث تحمر الفطائر التي تنتفخ في دوائر كاملة الاستدارة وتكتسب لوناً ذهبياً محمصاً شأنها دائماً.لقد توصل ساجار وشيامولي إلى نوع غريب من الهدنة حيث تبتسم له شياMولي ابتسامة خافتة بينما يمد هو يده إلى عنقها ليمسه برفق. لا تبدي السيدة دوتا حرجاً إزاء هذه الحركة وتتناول عشاءها، كما تجيب على الأسئلة التي توجه إليها وتضحك للنكات التي تقال. وإذا كان وجهها جامداً وكأنها حقنت بدواء مهدئ فإن أحداً لا يلحظ ذلك وهي تنظف المائدة. تستأذن قائلة بأنها تريد أن تنهي رسالتها.

أما الآن فالسيدة دوتا تجلس في سريرها تقرأ ما كانت قد كتبته بعد الظهيرة:

عزيزتي روما:

وإن كنت مشتاقة لك غير أنني أعرف بأنه يسرك أن تعلمي أنني سعيدة في أمريكا، هنالك الكثير مما يجب على المرء أن يعتاد عليه. غير أننا، نحن العجائز، قد اعتدنا على التكيف مع الظروف. ألم يكن هذا ما فعلناه طوال حياتنا؟ أعد اليوم أحد الأطباق التي يفضلها ساجار هو "الألو دوم"، وكم يسعدني أن أرى العائلة كلها تجتمع حول المائدة لتأكل الطعام الذي أعددته لهم. ما يزالون يخجلون مني لكنني آمل أن نصبح أصدقاء في وقت قريب.

شياMولي امرأة ناجحة واثقة من نفسها – ولك أن تريها وهي مرتدية ثيابها استعداداً للذهاب إلى العمل. لست أصدق بأنها نفس تلك العروس الخجولة التي أرسلتها إلى أمريكا منذ سنوات قليلة، أما ساجار فهو أولاً وقبل كل شيء فرحة عمري بعد أن تقدم بي العمر".

تمسح السيد دوتا بطرف ثوبها الساري برفق دمعة سقطت على الرسالة، وتنفخ في البقعة الرطبة إلى أن تجف تماماً بحيث لا يبقي القلم أي لطخة يمكن لها أن تشي بسرها. فعلى الرغم من أن روما لن تحدث أحداً بهذه الأمور قط إلا أنه لا يمكنها المخاطرة بذلك. يمكنها أن تسمع ما يقولون، أقاربها أولئك في الهند الذين كانوا ينتظرون حدوث مثل ذلك. لابد أنهم يقولون: "السيدة دوتا تلك، امرأة عنيدة متصلبة في عقليتها. كنا نعرف حق

المعرفة أنها لن تنسجم مع زوجة ابنها. بل الأسوأ من ذلك: "هل تدرون ما حدث لبراميلا المسكينة؟ كيف عاملتها عائلتها؟ أجل حتى ابنها! هل تتصورون ذلك؟ هذا كله ما كان يدين لها به ساجار!

وماذا تدين لنفسها، للسيدة دوتا؟ كله ينهار في ظلمة الليل، كل القناعات الراسخة التي آمنت بها تنهار أمام عينيها وكأنها نجوم تتفجر، ولا يبقى منها إلا صورة في داخل جفنيها لا تفارقها، صورة ذلك الظل المتأرجح على الجدار – رجل، وزوجة، وأطفال يتجمعون سوياً على جدار – لقد تبين لها كم هي وحيدة هنا في أرض جيل الصغار، وكم هي غير ضرورية.

لا تعرف كم مر من الوقت وهي تحت ظل النور الوهاج فوقها، وكم من الوقت مضى وهي تشد على قبضتيها في حضنها... وحين فتحت قبضتيها رأت علامات أظافرها مغروسة في لحم راحتيها الطري، وكأنه خطوط هيروغلوفية – هذه هي لغة بدنها، وهذه العلامات هي ما يملي عليها ما يجب أن تفعل.

تكتب السيدة دوتا:

"عزيزتي روما،

لست أستطيع الإجابة على سؤالك فيما إن كنت سعيدة، إذ إنني لم أعد واثقة مما هي السعادة. كل ما أعرفه الآن هي أن السعادة ليست ما كنت أظنها، ليست في أن يكون هنالك من يحتاجك، كما أنها ليست في أن تكوني إلى جانب عائلتك. إنه شيء له علاقة بالحب، أجل فأنا مازلت أؤمن بذلك، ولكن بطريقة مختلفة عما كنت أؤمن من قبل، بطريقة لست أملك الكلمات التي تمكنني من شرحها. قد نستطيع أن نفكر بها وأن نتبيّنها معاً، امرأتان عجوزان تشربان الشاي في شقتك السفلى (إذ أرجو أن تؤجريها لي حين أعود.)، يحيط بنا القيل والقال – لكنه قيل وقال خفيف كمطر الصيف، فنحن لن نسمح بأكثر من ذلك. وإذا كنت محظوظة – وأظن أنني في الواقع محظوظة على الرغم من كل ما واجهته – فإننا سنجد أن السعادة هي في عملية التذكر هذه في حد ذاتها".

حين توقفت السيدة دوتا لتعيد قراءة ما كتبت أدهشها أن تكتشف بأنها لم تعد تحتاج للبكاء، إذ لم يعد يهمها إن كانت الدموع ستترك بقعاً على الرسالة بعد.

❑❑❑

بارتلبـــاي

بقلم: هرمان ملفيل

■ ت: خالد حداد ■

أنا رجل كهل إلى حدّ ما. وقد أوصلتني طبيعية أعمالي، خلال الثلاثين سنة الماضية، إلى أكثر من الاحتكاك المألوف مع ما يمكن أن يبدو مجموعة ممتعة، وبشكل ما فريدة من الرجال، الذين لم يُكتب عنهم شيء مطلقاً حتى الآن، بحسب معرفتي.. وأقصد بهم الناسخين أو الكتبة العموميين. وقد عرفت الكثير منهم، بشكل مهني أو خاص، وإذا أردت، يمكنني رواية حكايات مختلفة، قد يبتسم لها السادة المرحون، وقد يبكي منها الأشخاص العاطفيون. لكنني سأتخلى عن السير الحياتية لكل الكتبة، مقابل مقاطع من حياة بارتلباي الذي كان كاتباً عمومياً، وأغرب من رأيتهم، أو سمعت عنهم. وعلى الرغم من أنني أستطيع تدوين الحياة الكاملة للناسخين الآخرين، فإن شيئاً من هذا النوع لا يمكن القيام به حول بارتلباي. إنني واثق من عدم وجود المواد اللازمة لسيرة حياتية كاملة مُرضية لهذا الرجل. وهذه خسارة أدبية لا تُعّوض. كان بارتلباي أحد تلك الكائنات التي لا يمكن التحقّق من شيء عنها إلا من المصادر الأساسية، وهي في حالته قليلة جداً. وما رأته عيناي الذاهلتان من بارتلباي هو كل ما أعرفه عنه، إلا، في الحقيقة، تقريراً غامضاً واحداً، سيظهر في النهاية.

قبل تقديم الكاتب العمومي، كما بدا لي للمرة الأولى، من الملائم أن أقدّم شيئاً من التعريف بنفسي، وبالمستخدمين لديّ، وبعملي، وبمكتبي، وبالمحيط

العام، لأن وصفاً كهذا لا غنى عنه من أجل الفهم الوافي للشخصية الرئيسية التي أوشك أن أقدمها. أولاً: أنا رجل أُشبع، منذ شبابه حتى الآن، بقناعة راسخة عميقة مفادها أن أسهل طريقة للحياة هي الأفضل. ولهذا، وعلى الرغم من أنني أنتمي إلى مهنة معروفة بنشاطها وعصبيتها، حتى بشغبها أحياناً، فإنني لم أعان حتى الآن شيئاً مما قد يعكر سلامي. إنني أحد أولئك المحامين غير الطموحين الذي لم يخاطب هيئة محلفين مطلقاً، أو يجتذب بأي حال تصفيق استحسان شعبياً، لكنني، في هدوء الاعتزال المستكين، أقوم بعمل مريح بين سندات الرجال الأثرياء، وصكوك رهنهم وتمليكهم. وكل من يعرفني يعتبرني رجلاً موثوقاً فيه إلى درجة فائقة. فالمرحوم جون جاكوب أستور[16]، وهو شخص ميال قليلاً للحماسة الشعرية، لم يتردد في تأكيد ميزتي الكبيرة الأولى وهي الحصافة، والثانية وهي النظام. وأنا لا أتحدث عن ذلك بغرور، لكنني أسجل الحقيقة فقط، وهي أنني لم أكن عاطلاً عن العمل في مهنتي بفضل المرحوم جون جاكوب أستور، ذلك الاسم الذي أعترف بأنني أحب ترديده، لأن له وقعاً رفيعاً إلى درجة الكمال، يرن مثل السبيكة الذهبية. وسأضيف بحرية، إنني لم أكن غافلاً عن وجهة نظر المرحوم جون جاكوب أستور السليمة.

في وقت ما قبل الفترة التي بدأ بها هذا التاريخ القصير كان عملي قد أخذ ينمو بسرعة. وكان المنصب القديم الرائع، الذي أُلغي الآن في ولاية نيويورك، لأستاذ في المحكمة العليا، قد مُنح لي. ولم يكن منصباً صعب المرتقى، بل كان مربحاً إلى درجة مبهجة. وأنا نادراً ما أفقد السيطرة على نفسي، والأكثر ندرة هو أن أطلق العنان لها في غضب متهور أمام الأخطاء والإساءات، ولكن لابد أن يُسمح لي بأن أثور هنا، وأعلن أنني أعتبر الإلغاء المفاجئ وغير الطبيعي لمنصب أستاذ في المحكمة العليا، بالقانون الجديد، عملاً مبتسراً لأنني اعتمدت على مورد عيشي من عائداته، ولو أنني لم

[16] *جون جاكوب أستور: مغامر ألماني استوطن مدينة نيويورك في أواخر القرن الثامن عشر وتدرج في الأعمال التجارية حتى بلغ درجة فائقة من الثراء. (المترجم).*

أحصل إلا على عائدات بضع سنوات قليلة. لكنني أذكر هذا بالمناسبة.

كان مكتبي في الطابق العلوي، رقم.. شارع وول ستريت. ويطل من إحدى الجهات على الجدار الأبيض لداخل منور فسيح يخترق المبنى من أعلاه إلى أسفله.

ويمكن أن تُعتبر هذه الإطلالة إلى حد ما تافهة أكثر من كونها مختلفة، وينقصها ما يدعوه رسامو المناظر الطبيعية "حياة". ولكن، إذا كان الأمر كذلك، فالإطلالة من الطرف الآخر لمكتبي كانت تبدي، على الأقل، تبايناً، إن لم يكن أكثر من ذلك. ففي ذلك الاتجاه كانت نوافذي تشرف على إطلالة مكشوفة لجدار قرميدي شامخ، اسودّ لونه من القدم والظلال الدائمة، ذلك الجدار الذي لم يكن بحاجة إلى منظار لاكتشاف جماله الكامن، لكنه، ولمصلحة جميع المشاهدين المصابين بقصر البصر، كان يرتفع حتى مسافة عشرة أقدام من زجاج نافذتي. ونتيجة الارتفاع الكبير للبنايات المحيطة، ولأن مكتبي في الطابق الثاني، كانت الفرجة بين هذا الجدار وبيني تشبه إلى حد كبير صهريجاً مربعاً ضخماً.

في الفترة السابقة تماماً لمجيء بارتلباي، كان لديّ شخصان يعملان ناسخين في خدمتي، وفتى واعد يعمل ساعياً. الأول تيركي، والثاني نيبرز، والثالث جنجر نات[17]. وقد تبدو هذه الأسماء لا مثيل لها عادة في دليل الأسماء. لكنها كانت في الحقيقة ألقاباً مُنحت بالتبادل بين موظفيّ الثلاثة واعتُبرت كافية للتعبير عن شخصياتهم أو ميزاتهم. فقد كان تيركي رجلاً إنكليزياً قصيراً بديناً. بعمري تقريباً.. أي نحو الستين. وفي الصباح يمكن القول إن وجهه يتخذ لوناً متوهجاً رائعاً، لكنه بعد الساعة الثانية عشرة ظهراً.. موعد غدائه.. كان يزداد توهجاً مثل موقد مملوء بجمرات عيد الميلاد، ويستمر في التوهج.. ولكن ضمن تناقص تدريجي.. حتى الساعة السادسة مساءً تقريباً، وبعد ذلك لا أعود أرى صاحب الوجه الذي بدا، بعد اكتسابه ذروة

---

[17] *تعني هذه الأسماء:*
جوزة الزنجبيل :Ginger Nut *كمّاشة* :Nippers *ديك رومي* : Turkey

توهجه مع الشمس، أنه غرب معها، كي يعود إلى الإشراق وبلوغ الذروة ثم الأفول في اليوم الثاني، بنفس التناسق ونفس التألق الذي لا يعتريه النقصان. وثمة العديد من المصادفات المنفردة التي عرفتها في مجرى حياتي، ليس أقلها حقيقة أنه مع بداية إرسال تيركي لأقصى حدود إشعاعاته من وجهه الأحمر المتوهج، في ذلك الوقت تماماً، أيضاً، وفي تلك اللحظة الحاسمة، كانت تبدأ الفترة اليومية التي أعتبر بها قدراته على العمل قد استنفرت جدياً حتى بقية الأربع والعشرين ساعة. ولم يكن ذلك بسبب كسله أو نفوره من العمل، بل كان الأمر بعيداً تماماً عن ذلك. فالصعوبة تكمن في أنه عرضة لأن يصبح كتلة متكاملة من الفعالية الزائدة. كان ثمة نوع غريب، متقد، مضطرب، متقلب، متهور من النشاط لديه. فقد يكون قليل الحذر في تغميس قلمه في المحبرة. وقد حدثت كل بقع الحبر على وثائقي بعد الساعة الثانية عشرة ظهراً. وفي الحقيقة، لم يكن مجرد مهمل، ومدفوع بصورة حزينة لإحداث بقع الحبر في فترة ما بعد الظهر، لكنه في بعض الأيام كان يتجاوز ذلك، ويصبح صاخباً إلى حد ما. وكان وجهه في أيام كهذه يتوهج أيضاً بنبل متزايد، وكأن جمر الوقّاد[18] قد تكدس فوق فحم الأنتراسيت. كان يحدث ضجة كريهة بكرسيه، ويسقط مرملة كتابته[19]، وخلال تصليح أقلامه، كان يحطمها بعصبية إلى شظايا، ويقذف بها إلى الأرض بانفعال مفاجئ، ويقف ثم ينحني فوق طاولته ويضع أوراقه في الصندوق بعيداً عن اللياقة، ويدعو كثيراً إلى الحزن عند ملاحظته من رجل مسنّ مثله. ومع ذلك، كان من عدة نواحٍ ذا مكانة غالية جداً لدي. وطيلة الوقت الذي يسبق الساعة الثانية عشرة ظهراً كان أسرع وأهدأ مخلوق أيضاً، وينجز قدراً كبيراً من العمل بأسلوب لا تسهل مجاراته. ولهذه الأسباب أردت تجاوز حالات شذوذه، ولو أنني، في الحقيقة، وفي حالات نادرة، كنت أبدي اعتراضاً على تصرفاته. وكنت، من جهة أخرى، أفعل ذلك بلطف بالغ، لأنه، رغم كونه أكثر الرجال مدنية، بل أرقهم وأكثرهم مدعاة للاحترام في الصباح، فإنه بعد الظهر يصبح معرّضاً، في حال إثارته، لأن

[18] *فحم الوقّاد: نوع من الفحم الحجري الذي يتوهج ويتقد بسرعة.*
[19] *المرملة: وعاء يذر الرمل الناعم فوق الحبر الرطب لتجفيفه. (المترجم).*

يتهور قليلاً في حديثه.. أو بالأحرى يتحدث بوقاحة. والآن، ولأنني أقدّر خدماته الصباحية، وقررت ألا أفقدها.. مع أنني في الوقت نفسه أصبحت غير مرتاح لأساليبه الملتهبة بعد الساعة الثانية عشرة.. ولأنني رجل مسالم لا أريد أن أثير بعتابي ردوداً غير لائقة منه، فقد عاهدت نفسي، في ظهر أحد أيام السبت، (لأنه يصبح في أسوأ حالاته أيام السبت) أن ألمّح له بلطف بالغ، أنه ربما وقد كبر في السن، من الأفضل له تقليص أعماله، وأنه، باختصار، ليس مضطراً للمجيء إلى مكتبي بعد الساعة الثانية عشرة، وإنما الأفضل، بعد انتهاء الغداء، أن ينصرف إلى بيته، ويرتاح حتى موعد الشاي. لكنه أبى وأصر على إخلاصه لعمله في فترة بعد الظهر، وأصبحت ملامحه متوهجة بشكل لا يطاق، كما أكد لي بصورة خطابية.. وهو يومئ بمسطرة طويلة في الطرف الثاني من الغرفة.. أن خدماته إذا كانت مفيدة في الصباح، فكم ستكون ضرورية، إذاً، بعد الظهر؟ وقال تيركي:

-بكل خضوع يا سيدي، إنني أعتبر نفسي يدك اليمنى. ففي الصباح لست سوى قائد عسكري أنشر قواتي، لكنني بعد الظهر أضع نفسي على رأسها، متحدياً الأعداء بكل شهامة، هكذا..

وقام بطعنة عنيفة بالمسطرة. فلمّحت له:

-لكن بقع الحبر، يا تيركي..

-صحيح، ولكن، وبكل خضوع يا سيدي، انظر إلى شعري هذا! إنني أشيخ. لا شك يا سيدي في أن بقعة أو اثنتين في أصيل حار لن تكون موضع جدل أمام الشعر الرمادي. فالشيخوخة موضع احترام، ولو لطخت الصفحة كلها. وبكل خضوع، يا سيدي، إننا "كلينا" نتقدم في السن.

كانت هذه المناشدة لزميلي في المشاعر عسيرة على المقاومة، واكتشفت، في كل الأحوال، أن لن يغادر. لذلك قررت إبقاءه، لكنني اعتزمت مع ذلك ألا تكون له علاقة، خلال فترة بعد الظهر، إلا مع أوراقي الأقل أهمية.

أما نيبرز، الثاني في القائمة، فهو شاب شاحب ذو شعر نام على جانبي

وجهه، وبصورة عامة، ذو مظهر قرصاني إلى حد ما، في الخامسة والعشرين من عمره تقريباً. وكنت أعتبره دائماً ضحية قوتين شريرتين.. الطموح وعسر الهضم. فالطموح يتجلى بوضوح في شكل معين من نفاد الصبر أمام مهام مجرد ناسخ، وفي سرقة لا يمكن تبريرها لأشياء مهنية محضة، مثل الصياغة الأصلية لوثائق قانونية. أما عسر الهضم فهو يبدو واضحاً في شكل عصبي عرضي من النزق والتكشير الناجمين عن حدة الطبع، بصورة تدفع الأسنان إلى الصرير المسموع بوضوح عند ارتكاب الأخطاء خلال النسخ، وفي صب اللعنات همساً أكثر منه قولاً، في ذروة الاستغراق في العمل، وبخاصة لإبداء السخط المستمر من ارتفاع الطاولة التي يعمل عليها. ورغم أن لدى نيبرز ميلاً بارعاً للأعمال اليدوية، فإنه لم يقم مطلقاً بجعل هذه الطاولة ملائمة له. وكان يضع بعض الرقائق تحتها، وكتلاً مختلفة، وقطعاً من الورق المقوى، وأخيراً تجاوز ذلك بمحاولة إجراء تعديل اختاره بعناية، باستخدام ورق النشاف المطوي. ولكن ما من هذه الاختراعات كان وافياً بالغرض. فإذا عدّل غطاء الطاولة، لإراحة ظهره، إلى زاوية حادة باتجاه ذقنه، وكتب عليه مثل شخص يستخدم السقف المنحدر لبيت هولندي مكتباً له، فإنه يعلن عندئذ أنه يعيق الدورة الدموية في ذراعيه. أما إذا خفض الطاولة إلى مستوى حزامه، وانحنى فوقها عند الكتابة، فإنه يشعر بألم شديد في ظهره. وباختصار، كان صلب الحقيقة أن نيبرز لم يعرف ما يريد، أو أنه إذا أراد شيئاً، فهو التخلص من طاولة الكتابة كلياً. ومن مظاهر طموحه السقيم كان توقه لتلقي زيارات من أشخاص ذوي مظهر غامض ويرتدون معاطف رثة، ويدعوهم بزبائنه. وفي الحقيقة، أصبحت مدركاً أنه لم يكن يعتبر أحياناً سياسياً محلّياً فحسب، بل كان يقوم من حين لآخر ببعض الأعمال في المحاكم، كما لم يكن بعيداً عن عتبات السجن. من جهة ثانية، كان لدي سبب وجيه للاعتقاد بأن شخصاً معيناً أخذ يتردد عليه في مكتبي (كان يصرّ بوقار على اعتباره زبوناً له) لم يكن أكثر من مدين يلح في طلب نقوده، وأن سند التمليك المزعوم ليس سوى بيان بالدين. لكنه، مع كل عيوبه، والإزعاج الذي كان يسببه لي، كان مثل

زميله تيركي، رجلاً مفيداً جداً لعملي، فهو يكتب برشاقة وأناقة، وعندما يختار لا ينقصه التصرف النبيل. بالإضافة إلى هذا، كانت ملابسه راقية، مما يعكس نوعاً من الثقة على مكتبي، بينما كان الأمر لدى تيركي مصدر إزعاج لي كي لا يسبب العار لي. فثيابه تبدو كأنها مبقعة بالزيت، وتنبعث منها رائحة المطاعم الرخيصة. وكان يرتدي سروالاً فضفاضاً واسعاً في الصيف. وكانت معاطفه مروّعة، وقبعته لا يمكن لمسها. ولكن إذا كانت القبعة لا تهمني، لأن لطفه الطبيعي واحترامه، باعتباره رجلاً إنكليزياً تابعاً، يدفعانه إلى التخلص منها لحظة دخوله الغرفة، فإن معطفه أمر آخر. وقد حاولت مناقشته بشأن معاطفه، ولكن بدون جدوى. فالحقيقة، كما أفترض، أن رجلاً ذا دخل صغير كهذا لن يتمكن من اقتناء وجه بهي ومعطف بهي في الوقت نفسه. وكما لاحظ نيبرز ذات مرة، إن نقود تيركي تذهب بصورة رئيسية على الحبر الأحمر. وفي أحد أيام الشتاء أهديت تيركي معطفاً محترماً من معاطفي.. معطفاً رمادياً مبطناً، يبعث على الحرارة والارتياح، ويُزرّ بكامله من الركبة حتى العنق. وظننت أن تيركي سيقدّر هذا المعروف، ويضع حداً لتهوره وصخبه وجموحه في فترة بعد الظهر. ولكن كلا، وأعتقد يقيناً أن ارتداء هذا المعطف الثمين الذي يشبه الدثار كان له تأثير خبيث عليه، استناداً إلى المبدأ القائل إن الكثير من الشوفان ضار بالجياد. وفي الحقيقة، وفق تسلسل الأحداث تماماً، فالحصان الحرون كما يقال يشعر بشوفانه، وكذلك شعر تيركي بمعطفه، فقد جعله متغطرساً. كان رجلاً آذاه الرخاء.

ومع الأخذ بعين الاعتبار عادات تيركي بإطلاق العنان لأهوائه، كان لي حدسي الخاص حول نيبرز أيضاً، لأنني كنت مقتنعاً تماماً بأنه، رغم أخطائه الأخرى، شاب معتدل على الأقل. ولكن بدا في الحقيقة أن الطبيعة نفسها كانت خمّارة، وعند ولادته شحنته كلياً بمزاج نزق مثل البراندي، إلى درجة أن الجرعات التالية جميعها باتت غير لازمة. وعندما أفكر كيف كان نيبرز، في هدوء مكتبي، ينهض بصبر نافد أحياناً عن مقعده، وينحني فوق طاولته، ويفرد ذراعيه على اتساعهما، ويمسك طاولة المكتب بكاملها، ويحركها،

ويهزها، بحركة ذات صرير مروِّع على الأرض، وكأن الطاولة وكيل متطوع أحمق، يتعمد معارضته ومشاكسته، كنت أدرك بوضوح أن البراندي الممزوج بالماء غير ضروري لنيبرز على الإطلاق.

كان من حسن حظي أن نزق نيبرز وتوتره العصبي الناجم عنه، استناداً إلى مسببه الخاص.. سوء الهضم.. كانا يظهران بشكل رئيسي في الصباح، بينما يكون في فترة بعد الظهر لطيفاً نسبياً. لذلك، وبما أن نوبات تيركي تتطور حوالي الساعة الثانية عشرة، فإنني لم أكن مضطراً لتحمل شذوذهما في وقت واحد. فنوبات كل منهما تحل محل نوبات الآخر، مثل الحرس. وحين يكون نيبرز "دائراً" يكون تيركي "متوقفاً"، والعكس بالعكس. وكان هذا تدبيراً طبيعياً مناسباً، تحت هذه الظروف.

أما جنجر نات، الثالث في القائمة، فهو فتى في الثانية عشرة تقريباً. وكان أبوه سائق عربة، يطمح إلى رؤية ابنه جالساً على مقعد القضاء بدلاً من مقعد العربة قبل موته. وهكذا أرسله إلى مكتبي، طالباً يدرس القانون، وساعياً، ومنظفاً وكنّاساً، بأجر قدره دولار واحد في الأسبوع. وكانت له طاولة مكتب صغيرة لاستخدامه، لكنه لم يستخدمها كثيراً. وعند معاينة درجها يتبدى للناظر مجموعة كبيرة من قشور مختلف أنواع الجوز. وفي الحقيقة، كانت علوم القانون الرفيعة كلها، بالنسبة لهذا اليافع الحاد الذكاء، تحتويها قشرة جوز. ومن بين مهام جنجر نات، لم تكن مهمة تموين تيركي ونيبرز بالكعك والتفاح أقلها شأناً، بالإضافة إلى أنه كان يؤديها بمنتهى الخفة. ومن المعروف أن نسخ الأوراق القانونية عمل ممل وجاف. وكان يسرّ كاتبيّ أن يرطبا فميهما دائماً ببعض التفاح، الذي يمكن شراؤه من الأكشاك المتعددة قرب إدارة الجمارك أو مكتب البريد. وهكذا كانا يرسلان جنجر نات مراراً لشراء تلك الكعكة الخاصة.. الصغيرة المسطحة، المستديرة، كثيرة التوابل.. والتي أطلقا اسمها عليه. وفي الأيام الباردة صباحاً، عندما يكون العمل مملاً، كان تيركي يلتهم كميات من هذا الكعك، وكأنها قطع من البسكويت الرقيق.. كانوا يبيعونها بمعدل ست إلى ثماني كعكات مقابل بنس واحد.. وكان صرير قلمه

يمتزج مع صوت مضغ الرقائق في فمه. ومن أخطاء تيركي المتقدة أنه قام ذات مرة بترطيب كعكة الزنجبيل بين شفتيه وضربها على أحد صكوك الرهن بدلاً من الختم. وأصبحت على قيد شعرة من فصله آنئذ، لكنه هدأني بانحناءة شرقية، وهو يقول:

-بكل خضوع يا سيدي، كان كرماً مني أن أزودك بالقرطاسية على حسابي.

في هذا الوقت كان عملي الأصلي.. موثق عقود وباحثاً عن القضايا ومحرراً للوثائق العويصة المختلفة.. يتزايد بشدة بعد استلامي لمكتب رب العمل، وأصبح هنالك عمل كبير للكتاب العموميين. ولم يعد كافياً حث الموظفين الموجودين لدي حالياً، وكنت بحاجة إلى مساعدة إضافية.

ورداً على إعلاني، وقف ذات صباح شاب بلا حراك على عتبة مكتبي، فالباب كان مفتوحاً لأن الوقت صيف. ويمكنني تصوير شخصيته الآن، فقد كان باهت الأناقة، مهذباً وبائساً إلى درجة يرثى لها! وكان ذاك هو بارتلباي. وبعد بضع كلمات تتعلق بمؤهلاته وافقت على استخدامه وأنا أشعر بالسعادة لحصولي ضمن فرقة الناسخين لدي على رجل ذي مظهر رزين بصورة فريدة، معتقداً أنه قد يقوم بدور نافع في مواجهة مزاجي تيركي المتقلب ونيبرز النزق.

كان علي أن أ ذكر سابقاً أن أبواباً زجاجية كانت تقسم مكتبي إلى قسمين، أحدهما يشغله الكتبة الذين يعملون عندي، والآخر أشغله أنا. وبحسب مزاجي كنت أفتح هذه الأبواب أو أغلقها. واعتزمت أن أخصص بارتلباي بزاوية عند تلك الأبواب، ولكن من ناحيتي، بحيث يسهل علي مناداة هذا الرجل الهادئ، عندما يتطلب الأمر القيام بشيء تافه ما. ووضعت طاولته بجانب نافذة جانبية في تلك الزاوية من الغرفة، وكانت تلك النافذة تطل على ساحات خلفية وقطع قرميد وسخة، لكنها بعد البناء الذي تلا ذلك لم تعد تطل على شيء أبداً الآن، ولو أنها تدخل بعض الإنارة. وعلى بعد ثلاثة أقدام من زجاجها كان ثمة جدار، بحيث يهبط الضوء من مسافة عالية جداً بين بنائين شاهقين، كأنه يصل من فتحة ضيقة جداً في إحدى القباب. وزيادة في التدابير

أحضرت ستارة خضراء عالية قابلة للطي، يمكن أن تفصل بارتلباي كلياً عن أنظاري، لكنها لا تبعده عن صوتي. وهكذا، وبصورة ما، كانت العزلة والرفقة متحدتين.

في البداية أنجز بارتلباي قدراً هائلاً من الكتابة، وكأنه في توق طويل إلى شيء ينسخه، وبدا كأنه يتخم نفسه بوثائقي. ولم يكن هنالك توقف للهضم. كان يمضي الليل والنهار وهو ينسخ على ضوء الشمس وضوء الشمعة. وكان لابد أن أبتهج بانكبابه هذا لو أنه يكدح بمرح. لكنه كان يكتب بصمت ووهن، وبشكل آلي.

لا شك أنه جزء أساسي من عمل الكاتب العمومي أن يتأكد من صحة نسخته، كلمة كلمة. وعندما يوجد كاتبان أو أكثر في أحد المكاتب يقوم أحدهما بمساعدة الآخر في هذا التدقيق، بحيث يقرأ الأول من النسخة بينما يمسك الثاني بالأصل. وهذه مهمة مملة مضجرة تسبب الإرهاق. ويمكنني التصور بأن أصحاب الأمزجة الدموية لا يمكن أن يتحملوها على الإطلاق. فأنا لا أستطيع التصديق بأن بايرون، الشاعر المتقد نشاطاً، يمكن أن يجلس راضياً مع بارتلباي ليدقق وثيقة قانونية من نحو خمسمئة صفحة، كتبت بخط متراص مرتعش.

ومن وقت لآخر، وفي زحمة العمل، كان من عادتي المساعدة في مقارنة بعض الوثائق القصيرة بنفسي مستدعياً تيركي أو نيبرز لهذه الغاية. وكان أحد دوافعي لوضع بارتلباي قربي خلف الستارة أن أستفيد من خدماته في مناسبات صغيرة كهذه. وفي اليوم الثالث كما أظن من عمله معي، وقبل أن يتطلب الأمر تدقيق كتابته، وكنت على عجلة من أمري لإتمام قضية صغيرة بين يدي، حدث أن ناديت بارتلباي. وفي عجلتي وتوقعي الطبيعي لاستجابته الفورية، جلست ورأسي منكب على الأصل فوق مكتبي، ويدي اليمنى إلى جانبي، تمسك النسخة ببعض التوتر، وما إن يظهر بارتلباي من ركنه المنعزل حتى يختطفها ويعود إلى عمله بدون أدنى تأخير.

بهذه الحال تماماً كنت جالساً حين ناديته، وأنا أشرح بسرعة ما أريده أن

يفعل.. وهو تدقيق ورقة صغيرة. وتصوروا دهشتي، لا بل رعبي، عندما أجاب بارتلباي، دون أن يتحرك من عزلته، وبصوت لطيف حازم غريب:

–إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

بقيت برهة جالساً في صمت مطبق، أستجمع قواي المذهولة. وخطر لي فوراً أن أذنيّ قد خانتاني، أو أن بارتلباي لم يفهمني تماماً. كررت ندائي بأعلى صوتي، لكن الجواب السابق أتاني بوضوح تام:

–إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

كررت جوابه، وأنا أنهض بانفعال شديد، ثم أعبر الغرفة بخطى واسعة.

–لا تفضّل، ماذا تعني؟ هل جننت؟ أريدك أن تساعدني لمقارنة هذه الصفحة.. هيا.. خذها.

وقذفتها نحوه. فقال لي:

–إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

نظرت نحوه بثبات. وكان وجهه رابط الجأش خالياً من التعبير، وعيناه هادئتين ببلادة. ولم تكن تبدو عليه أية سمة من الاهتياج. ولو بدت لمسة من القلق أو الغضب أو نفاد الصبر أو الوقاحة في سلوكه، أو بمعنى آخر، لو أظهر أي انفعال بشري، لكنت طردته من مكتبي بعنف. ولكن في الحقيقة كان علي أن أفكر سريعاً بطرد ذلك التمثال الجصي الشاحب لشيشرون[20] خارجاً. ووقفت أحدق به لحظة، بينما تابع كتابته، ثم عدت إلى مكتبي وفكرت بغرابة هذا الأمر. ما هو أفضل تصرف للمر ء؟ لكن عملي حثني على الإسراع، وقررت نسيان القضية حالياً، وحفظها إلى وقت فراغي في المستقبل. وهكذا ناديت نيبرز من الغرفة الأخرى، وتم تدقيق الورقة بسرعة.

بعد ذلك بأيام قليلة أنهى بارتلباي أربع وثائق طويلة، وهي نسخ لشهادة أُدلي بها أمامي قبل أسبوع في محكمة العدل العليا، وأصبح ضرورياً تدقيقها. كانت دعوى هامة والدقة الفائقة أمر أساسي. وبعد أن رتبت كل شيء ناديت

[20] شيشرون: خطيب روماني فصيح. ولا يخفى تشبيه بارتلباي الساخر به (المترجم).

تيركي ونيبرز وجنجر نات من الغرفة الثانية، كي أضع النسخ الأربع في أيدي كتبتي الأربعة، بينما أقرأ أنا من الأصل. وهكذا اتخذ تيركي ونيبرز وجنجر نات مقاعدهم في صف واحد، كل يمسك بوثيقته في يده، بينما ناديت بارتلباي كي ينضم إلى هذه المجموعة الممتعة.

-بارتلباي! بسرعة، إنني أنتظر.

وسمعت صريراً بطيئاً لأرجل كرسيه على الأرض العارية، وسرعان ما ظهر وهو يقف عند مدخل صومعته. وقال بلطف:

-ماهو المطلوب؟

قلت بسرعة:

-النسخ، النسخ، سندققها. خذ.

ومددت له النسخة الرابعة. فقال: وهو يختفي بلطف خلف الستارة:

-إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

شعرت لبضع دقائق أنني تحولت إلى عمود من الملح، وأنا على رأس كتبتي الجالسين. وعندما هدأت تقدمت نحو الستارة، وطلبت تفسيراً لهذا التصرف الشاذ.

-لماذا ترفض؟

-إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

لو كان شخصاً آخر لانطلقت بدون تحفظ في انفعال مروع، مستنكفاً عن أي كلمات أخرى، ولدفعته بصورة مذلة من أمامي. لكن شيئاً ما في بارتلباي لم يهدئني فحسب، بل مسني بصورة غريبة وأربكني. وبدأت أناقشه:

-هذه نسختك التي ستقوم بتدقيقها. وهو توفير في عملك، لأن تدقيقاً واحداً سيؤدي الغرض لأوراقك الأربع. وهذا عرف شائع، فكل ناسخ ملزم بالمساعدة في تدقيق نسخته. أليس كذلك؟ ألن تتكلم؟ أجب!

وأجاب بنغمة مثل صوت الفلوت:

-إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

بدا لي، وأنا أخاطبه، أنه فكر بعناية بما تفوهت به، وتفهم معناه، ولم يستطع إنكار النتيجة المفروضة، لكنه في الوقت نفسه اقتنع باعتبارات أهم فأجاب كما فعل.

-إذاً فقد قررت ألا تستجيب لطلبي، هذا الطلب الذي جرى على أساس العرف الشائع والإدراك العام؟ وجعلني أفهم باختصار أن حكمي على ذلك الجانب كان سليماً. نعم إن قراره لا يمكن الرجوع عنه.

لم تكن حالة نادرة، حين يتعرض إنسان للصياح أو العبوس بصورة غير منطقية ولا سابقة لها، أن يشك في أبسط إيمان لديه. فهو يعتقد، إذا جاز التعبير، على نحو غامض أن العدالة والمنطق قد انحازا إلى الجانب الآخر. لذلك، إذا كان ثمة أشخاص لا علاقة لهم بالأمر موجودين، فإنه يلتفت إليهم لتعزيز فكرته المترددة. وهكذا قلت:

-تيركي، ما رأيك بهذا؟ ألست على صواب؟

أجاب تيركي بلهجته الأكثر رقة:

-بكل خضوع يا سيدي، أعتقد أنك على صواب.

قلت:

-نيبرز، ما رأيك أنت بذلك؟

-أعتقد أن عليّ أن أركله خارج المكتب.

سيفهم القارئ ذو الملاحظة الحسنة هنا أن الوقت في الصباح. فجواب تيركي قد صيغ بعبارات مهذبة هادئة، أما نيبرز فقد أجاب بعبارات حادة المزاج. أو إذا كررنا جملة سابقة، كان المزاج السيء لدى نيبرز "دائراً" أما لدى تيركي فكان "متوقفاً". وقلت، راغباً في استخدام أصغر صوت لمصلحتي:

-جنجر نات، وما رأيك أنت بذلك؟

أجاب جنجر نات مكشراً:

–أعتقد يا سيدي أنه معتوه قليلاً.

قلت، وأنا أستدير باتجاه الستارة:

–أنت تسمع ما يقولون، هيا تعال وقم بواجبك.

لكنه لم يتكرم بإجابة. ورحت أفكر لحظة بحيرة مؤلمة، لكن العمل استعجلني، وقررت تأجيل التفكير بهذا المأزق إلى وقت فراغي مستقبلاً. وبقليل من الاضطراب قررنا تدقيق الأوراق بدون بارتلباي، ومع ذلك كان تيركي عند كل صفحة أو اثنتين يعلق بلطف أن هذه الأحداث خارجة عن المألوف، بينما راح نيبرز، وهو ينتفض في كرسيه بعصبية، يصر بأسنانه، ويهمس باللعنات على ذلك الأخرق العنيد الجالس خلف الستارة. وأنه (نيبرز) تلك أول وآخر مرة يقوم فيها بعمل شخص آخر مجاناً. وخلال ذلك كان بارتلباي جالساً في صومعته، غافلاً عن كل شيء، إلا عمله الخاص هناك.

مرت بضعة أيام، وكان الكاتب قد انشغل بعمل طويل آخر. ودعاني سلوكه الغريب الأخير إلى مراقبة تصرفه بصورة دقيقة. ولاحظت أنه لا يذهب إلى العشاء أو إلى مكان مطلقاً. وحتى ذلك الوقت لم أعرف، بحسب معلوماتي، أنه يخرج من مكتبي. كان متسمراً دائماً في زاويته، ومع ذلك لاحظت أن جنجر نات، في الساعة الحادية عشرة صباحاً تقريباً، يقترب من فتحة ستارة بارتلباي، وكأنه يشير بإيماءة غير مرئية لي حيث أجلس. ثم يغادر الصبي المكتب وبيده بعض البنسات، ليظهر ثانية بقبضة من كعك الزنجبيل، يسلمها في الصومعة، ويستلم كعكتين مقابل عنائه.

وفكرت، إذاً، فهو يعيش على كعك الزنجبيل، ولا يتناول عشاءً بالمعنى الدقيق، ولابد أنه نباتي إذاً، ولكن لا، فهو لا يتناول الخضار، ولا يأكل إلا كعك الزنجبيل. واستغرقت في التفكير حول تأثر الجسم البشري من العيش كلياً على كعك الزنجبيل. وقد دُعي كعك الزنجبيل هكذا لأن الزنجبيل أحد مقوماته الأساسية التي تعطيه نكهته. والآن، ما هو الزنجبيل؟ إنه مادة حادة لاذعة. ولكن هل كان بارتلباي حاداً لاذعاً؟ كلا، مطلقاً، إذاً فالزنجبيل لم يكن له تأثير على بارتلباي. وربما كان يفضل ذلك.

لا شيء يثير غضب شخص جدي كالمقاومة السلبية. وإذا لم يكن من يتعرض لمثل هذه المقاومة ذا طبع قاس، وكان من يمارسها غير مؤذ في سلبيته، فإن الأول في أفضل مزاج له، سيحاول في مخيلته تأويل ما يستحيل حلّه بمحاكمته العقلية. ومع ذلك كنت غالباً أحترم بارتلباي وأساليبه، وأفكر بأن المسكين لم يقصد أي أذى ومن الجلي أنه لم يتعمد الإهانة، ومظهره يثبت تماماً أن غرابة أطواره غير إرادية. وهو مفيد لي، ويمكنني التعامل معه، وإذا طردته فثمة احتمال أنه سيصادف رب عمل أقل تساهلاً، وبالتالي سيتعرض لمعاملة فظة، وربما يموت جوعاً بصورة بائسة. نعم، يمكنني هنا الحصول بثمن بخس على استحسان ذاتي مبهج. لأن مصادقة بارتلباي، ومسايرة عناده الغريب لن يكلفاني الكثير، بينما أوفر لنفسي ما يتكشف في النهاية عن طبق شهي لضميري. لكن هذا المزاج لم يكن ثابتاً عندي، لأن سلبية بارتلباي تثير غضبي أحياناً. وشعرت أنني أتعرض لاستفزاز مواجهته في معارضة جديدة.. لانتزاع شرارة غضب منه تلائم غضبي. ولكن ذات أصيل سيطر على الدافع الشرير الكامن بداخلي، وتلا ذلك المشهد الصغير الآتي. وقلت:

–بارتلباي، عندما يتم نسخ هذه الأوراق، سأقارنها معك.

–إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

–لماذا؟ بالتأكيد أنت لا تعني الاستمرار في ذلك المزاج العنيد.

لم يجب. ودفعت مصراعي الباب القريب، والتفت إلى تيركي ونيبرز صارخاً:

–للمرة الثانية يقول بارتلباي إنه لن يدقق أوراقه، ما رأيك بهذا يا تيركي:

كان الوقت أصيلاً: تذكروا ذلك. وكان تيركي يجلس متوهجاً كمرجل نحاسي، والبخار ينبعث من رأسه الأصلع، ويداه تترنحان بين أوراقه المبقعة. وزمجر تيركي:

–رأيي بذلك؟ أعتقد أنني سأنقض خلف ستارته وأعمي عينيه!

ومع قوله هذا، نهض تيركي ورفع ذراعيه بوضعية ملاكم محترف. كان

مندفعاً لتنفيذ وعيده حين احتجزته متنبهاً لخطورة إثارة ولع تيركي بالقتال بعد الغداء وقلت:

-اجلس يا تيركي، واسمع ما سيقوله نيبرز. ما رأيك بالأمر يا نيبرز؟ أليس طرد بارتلباي الفوري مبرراً بالنسبة لي؟

-اعذرني يا سيدي، فهذا تقرره أنت. أعتقد أن سلوكه غير طبيعي، وغير عادل حقاً، كما نلاحظ تيركي وأنا. لكن هذا يمكن أن يكون مجرد نزوة عابرة.

وصرخت:

-آه، لقد غيرت رأيك بصورة غريبة إذاً، فأنت تتحدث عنه الآن بلطف بالغ.

وصاح تيركي:

-كلّه من البيرة، فاللطف ينجم عن البيرة. لقد تناولنا الغداء ونيبرز معاً اليوم. إنك تلاحظ مدى لطفي أنا يا سيدي. هل أذهب وأعمي عينيه؟

أجبت:

-أعتقد أنك تشير إلى بارتلباي. كلا ليس اليوم يا تيركي. أرح قبضتك أرجوك.

أغلقت الباب، وتقدمت نحو بارتلباي. وشعرت بحافز إضافي يدفعني إلى قدري. لقد أصبحت هدفاً للتمرد ثانية. وتذكرت أن بارتلباي لا يغادر المكتب مطلقاً. وقلت:

- بارتلباي، إن جنجر نات خارج المكتب. أريدك أن تذهب إلى مكتب البريد فقط. هل تسمح؟ (كان على مسيرة ثلاث دقائق) وانظر إن كان ثمة شيء لي هناك.

-إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

-لن تذهب؟

-إنني أفضّل عدم الذهاب.

رجعت مترنحاً إلى طاولتي، واستغرقت في تفكير عميق. كان عنادي الأعمى قد ثار. ألا يوجد شيء آخر يمكنني عمله أمام الرفض المذل لهذا المخلوق المفلس الحقير؟ هذا الكاتب المستخدم لديّ؟ أي شيء معقول جدّ في الأمر ليرفض العمل بكل ثقة؟

وصحت به:

–بارتلباي.

لم يجب، فكررت بصوت أعلى:

–بارتلباي.

لم يجب، فزمجرت:

–بارتلباي.

ومثل شبح حقيقي، وبانسجام مع التعويذات السحرية، ظهر عند مدخل صومعته مع الاستدعاء الثالث.

–اذهب إلى الغرفة الثانية وقل لنيبرز أن يأتي إليّ.

فقال بكل احترام، وببطء شديد:

–إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

ثم اختفى بلطف. فقلت له بلهجة هادئة صارمة رابطة الجأش، ملمحاً إلى النتيجة الحتمية المتمثلة بعقوبة رهيبة وشيكة:

–حسن جداً يا بارتلباي.

في تلك اللحظة اعتزمت إلى حد ما شيئاً من هذا القبيل. ولكن، لأن الوقت كان يقترب من ساعة غدائي، فقد فكرت أنه من الأفضل أن أضع قبعتي وأتوجه إلى بيتي بقية النهار، وأنا أعاني في ذهني من الحيرة والأسى.

هل أعترف بذلك؟ فنتيجة هذا كله والتي أصبحت حقيقة ثابتة في مكتبي، أن كاتباً فتياً شاحباً، اسمه بارتلباي، لديه طاولة هناك، وينسخ لي بمعدل أربعة سنتات للصفحة (مئة كلمة) لكنه معفى دائماً من تدقيق العمل الذي

ينجزه، وأن القيام بذلك العمل ينتقل إلى تيركي ونيبرز، بصرف النظر عن امتداح تفوقهما العقلي. وبالإضافة إلى ذلك، وكما قال بارتلباي، إنه لا يمكن مطلقاً إرساله في أي مهمة، من أي نوع، مهما تكن تافهة، وأنه رغم استعطافه للقيام بأمر كهذا، فالمفهوم بصورة عامة أنه "يفضّل ألا يفعل ذلك".. وبكلمات أخرى، أنه سيرفض بصراحة.

مع مرور الأيام سويت خلافي مع بارتلباي. فثباته، وعدم انغماسه في الملذات، ومثابرته (إلا حين يختار الاستغراق في حلم يقظة طويل خلف ستارته) وسكونه، وعدم قابليته لتغيير سلوكه تحت جميع الظروف، كل ذلك منحه كسباً كبيراً. وأهم شيء أنه موجود دائماً، أولاً في الصباح، ثم خلال النهار باستمرار، وأخيراً في الليل. كانت لدي ثقة استثنائية بأمانته، فقد شعرت بأن أوراقي الثمينة آمنة بين يديه. وكنت أحياناً لا أستطيع، بسبب مزاجي، تجنب التعرض لانفعال تشنجي مفاجئ معه. فقد كان أمراً صعباً للغاية أن أشغل تفكيري طيلة الوقت بتلك الصفات والامتيازات الغريبة المجهولة سابقاً، والتي تشكل الشروط المفهومة ضمنياً بشأن بارتلباي، والتي بقي على أساسها في مكتبي. وكنت من وقت لآخر، عند الرغبة في إنجاز عمل عاجل، أستدعي بارتلباي بدون قصد، وبلهجة سريعة مختصرة، ليضع إصبعه مثلاً على الربطة الأولية لشريط أحمر أعتزم لف بعض الأوراق به. وبطبيعة الحال كان الجواب المعهود من وراء الستارة يأتي بكل تأكيد:

-إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

بعد هذا كيف يمكن لمخلوق بشري يحمل العيوب المألوفة في طبيعتنا، أن يمسك عن الصراخ بمرارة أمام حماقات كهذه. على أي حال، كان كل رفض إضافي أتلقاه من هذا النوع يفضي إلى تقليل إمكانية تكراري لهذا الإهمال.

لابد من القول هنا، إنه وفق العادة المألوفة بين غالبية العاملين بالقانون والذين يشغلون مكاتب في مباني القضاء المزدحمة بالسكان، كان ثمة عدة مفاتيح لباب مكتبي، أحدها لدى امرأة تسكن في قبو البناية، وتقوم أسبوعياً

بتنظيف مكتبي، ويومياً بتنفيض الغبار فيه. والثاني مع تيركي بقصد إراحتي. والثالث كنت أحمله أحياناً في جيبي. أما الرابع فلا أعلم مع من.

وهكذا في صبيحة يوم أحد توجهت إلى كنيسة الثالوث الأقدس لأستمع إلى واعظ مشهور، وعندما وجدت نفسي مبكراً قليلاً، فكرت بالسير إلى مكتبي لتمضية برهة من الزمن، ولحسن الحظ كان مفتاحي معي. ولكن حين وضعته في القفل لاحظت أن شيئاً في الداخل يقاومه. ومع دهشتي الفائقةناديت، وشعرت بالرعب حين أُدير مفتاح من الداخل، وإذ دفع وجهه الهزيل أمامي، وهو يمسك بالباب موارباً، ظهر بارتلباي مرتدياً قميصه، وفيما عداه كان في ثياب مبتذلة رثة، وقال بهدوء إنه آسف، لكنه مشغول كلياً آنذاك، ويفضل عدم استقبالي. وبكلمة مختصرة أو اثنتين، أضاف أنه من الأفضل أن أتمشى حول المبنى مرتين أو ثلاث، وخلال ذلك ربما يكون قد أنهى أموره.

كان الظهور المفاجئ لبارتلباي في مكتبي صباح الأحد بلا مبالاته المهذبة الشاحبة، ولكن برباطة جأشه الراسخة، قد أثّر بي تأثيراً غريباً فانسحبت عاجزاً من باب مكتبي، وفعلت كما طلب مني، ولكن بوخز ثائر متلاحق ضد الوقاحة الهادئة لهذا الكاتب الغامض. لم يكن هدوءه الغريب قد جردني من سلاحي فحسب، بل أفقدني شجاعتي أيضاً. لأنني أعتبر من يسمح بهدوء لكاتبه الأجير أن يملي أوامره عليه، ويبعده عن مبناه، فاقد الشجاعة تقريباً. كما كنت قلقاً حول ما كان يفعله بارتلباي في مكتبي بقميصه الداخلي، وبحالة مختلفة عما ينبغي في صباح يوم الأحد. هل ثمة شيء غير طبيعي يجري؟ كلا، فذاك خارج الموضوع. ولم أكن بحاجة للتفكير لحظة بأن بارتلباي شخص غير أخلاقي. ولكن ماذا كان يفعل هناك؟ هل كان ينسخ؟ كلا أيضاً. ومهما تكن غرابة أطوار بارتلباي، فقد كان شخصاً محتشماً جداً. وهو آخر شخص يمكن أن يجلس إلى مكتبه في حال تقترب من العري. كما أنه كان يوم أحد، وثمة أمر يمنع الافتراض بأن بارتلباي قد ينتهك آداب ذلك اليوم بأي شيء دنيوي.

ومع ذلك لم يطمئن بالي، وأخيراً عدت إلى الباب ممتلئاً بالفضول القلق.

وبدون إبطاء فتحت الباب ودخلت. لم تقع عيناي على بارتلباي، وتلفت حولي بقلق، واسترقت النظر خلف الستارة، وكان واضحاً أنه ذهب. وعند تفحصي الدقيق للمكان تيقنت أن بارتلباي، ولفترة مجهولة، كان يتناول طعامه ويرتدي ثيابه وينام في مكتبي، وأنه يفعل ذلك دون صحن أو مرآة أو سرير. كانت الأريكة القديمة الواهنة في إحدى الزوايا تحمل أثراً خفيفاً لشكل منحن. وتلمست تحت مكتبه فوجدت دثاراً، وتحت الحاجز علبة دهان أسود وفرشاة، وعلى كرسي حوضاً من التنك وصابوناً ومنشفة بالية، وفي صحيفة فتاتاً من جوز الزنجبيل وقطعة جبن. نعم، قلت في نفسي، من الواضح تماماً أن بارتلباي يقيم هنا، ويجعل المكتب سكناً لشخص أعزب وحيد. وعلى الفور تسللت الفكرة إلى ذهني، أي وحشة بائسة وعزلة يتكشف عنهما هذا المكان! كان فقره شديداً، لكن عزلته، كم هي رهيبة! فكروا في ذلك. في يوم أحد، وشارع وول ستريت مهجور كالأطلال، وكل ليلة من كل يوم يكون مجرد فراغ. وهذا المبنى أيضاً، الذي يعج خلال أيام الأسبوع بالحركة والحياة، فإنه يرجع الصدى ليلاً بخواء صرف، ويظل مهجوراً طيلة نهار الأحد. وهنا يجعل بارتلباي مقراً لسكنه. إنه مراقب وحيد لمكان مهجور كان قد رآه مزدحماً كله بالسكان.. وهو الآن أشبه بالقائد العسكري ماريوس وهو يتجول بين أطلال قرطاجة.

ولأول مرة في حياتي يسيطر عليّ إحساس طاغ من الكآبة. وكنت من قبل لم أختبر سوى الحزن الشديد. فرباط الإنسانية دفعني الآن بقوة نحو الكآبة.. الكآبة الأخوية! لأننا أنا وبارتلباي كنا ابنيّ آدم. وتذكرت الحرائر اللامعة والوجوه المتألقة التي رأيتها في ذلك النهار، في زينة الاحتفال، تبحر كالبجعة في نهر برودواي الهائل، وقارنت ذلك بالناسخ الشاحب، وفكرت في نفسي، آه، إن السعادة تغري الخالي من الهموم، ولذلك نعتبر العالم سعيداً؛ لكن البؤس يختفي فنعتبر أن البؤس غير موجود. هذه الخيالات الحزينة.. التي هي بلا شك أوهام عقل مريض أحمق.. أدت إلى أفكار أخرى أكثر خصوصية عن غرابة أطوار بارتلباي. وراح شعور مسبق من الاكتشافات

الغربية يحوم حولي. وبدا لي المظهر الشاحب للكاتب متمدداً بين غرباء غير مكترثين، وهو في قميصه المرتعش المتموج.

وفجأة لفت نظري مكتب بارتلباي المغلق والمفتاح مولج بشكل ظاهر في قفله. وفكرت، إنني لا أريد إحداث أذى بسعيي لإرضاء فضولي، كما أن المكتب ومحتوياته لي، لذلك سأتجرأ وأنظر بداخله. كان كل شيء مرتباً نظرياً، والأوراق موضوعة بصورة مصقولة. كانت فتحات تصنيف الأوراق عميقة، وحين أخرجت ملفات الوثائق، تلمست داخل الفجوات، وسرعان ما شعرت بشيء ما هناك، فسحبته خارجاً. كان منديلاً مزركشاً قديماً، ثقيلاً ومعقوداً. فتحته، فوجدت أنه مصرف للتوفير.

تذكرت الآن كل الأمور الغامضة التي لاحظتها في الرجل، وأنه لم يتحدث مطلقاً إلا ليجيب؛ وأنه بين فترة وأخرى كان لديه الوقت الكافي ليخلو بنفسه، ومع ذلك لم أره يقرأ قط.. حتى ولا صحيفة، وأنه كان يقف لفترة طويلة وهو ينظر خارجاً من نافذته الباهتة خلف الستارة، نحو الجدار القرميدي الجامد. كنت واثقاً من أنه لم يدخل أي مطعم، ودل وجهه الشاحب أنه لم يكن يشرب البيرة مطلقاً مثل تيركي أو حتى الشاي والقهوة مثل الآخرين، وأنه لم يذهب قط إلى أي مكان أعرفه، ولم يخرج ليتنزه، إلا إذا كان الأمر كذلك الآن؛ وأنه رفض ذكر هويته، ومن أين أتى، وإذا كان له أقرباء في العالم، وأنه رغم كونه نحيلاً وشاحباً لم يشكُ مطلقاً من اعتلال صحي. وفوق كل شيء تذكرت مظهراً من العجرفة.. كيف أدعو ذلك؟.. من العجرفة الشاحبة مثلاً، أو التحفظ المتزمت إلى حد ما لديه، والذي روّعني حقاً تقبلي لغرابة أطواره، حين خشيت أن أطلب منه القيام بأي أمر من أجلي، ومع ذلك يمكن أن أستنتج من سكونه الطويل المستمر أنه يقف وراء ستارته مستغرقاً في أحد تأملاته الجدارية.

بتأملي هذه الأمور، وربطها بالحقيقة المكتشفة مؤخراً، بأنه جعل مكتبي مقراً دائماً لسكنه، دون أن أنسى مزاجه المروّع؛ أقول بتأملي هذا كله، تسلل شعور بالخدر داخلي. كانت انفعالاتي الأولى مجرد كآبة وشفقة صادقة، ولكن

مع تنامي عزلة بارتلباي في مخيلتي، اندمجت الكآبة مع الخوف، والشفقة مع النفور. وبالتأكيد، ومما يروع أيضاً، أنه في مرحلة معينة يمكن أن تثير فكرة البؤس أو منظره انفعالاتنا، ولكن في حالات خاصة، تتجاوز تلك المرحلة، لا يمكن أن يتم ذلك. ويخطئ من يؤكد أن هذا ناجم عن الأنانية المتأصلة في القلب البشري. إنه، بالأحرى، نتيجة يأس معين في إيجاد علاج لمرض عضوي مستفحل. ولدى الكائن الحساس غالباً ما تؤلم الشفقة. وإذا تولد إدراك بأن هذه الشفقة لن تؤدي إلى عون فعال، فإن الإحساس الفطري يطلب من الروح التخلص منها. وما رأيته ذلك الصباح أقنعني بأن الكاتب كان ضحية اضطراب متأصل غير قابل للعلاج. وأنا يمكن أن أقدم العون لجسده، لكن جسده لم يكن يؤلمه، بل روحه هي التي كانت تعاني، وهذه الروح لم أستطع الوصول إليها.

لم أنجز الغاية من ذهابي إلى كنيسة الثالوث الأقدس ذلك الصباح. وبصورة ما جعلتني الأشياء التي رأيتها عاجزاً آنذاك عن الذهاب إلى الكنيسة. وسرت باتجاه البيت، وأنا أفكر بما سأفعله مع بارتلباي. وأخيراً توصلت إلى هذا القرار. سأطرح بعض الأسئلة الهادئة عليه في الصباح التالي، تتعلق بتاريخه.. الخ، وإذا رفض الإجابة عليها بصراحة وبدون تحفظ (وأعتقد أنه سيفضل عدم الإجابة) فإنني سأمنحه عشرين دولاراً فوق ما أدين به له، وأخبره بأن خدماته لم تعد مرغوبة؛ ولكن إذا تمكنت من مساعدته بأي طريقة أخرى، فيسعدني القيام بذلك، وبخاصة إذا رغب في العودة إلى موطنه، أينما كان، وسأساعد عن طيب خاطر في تحمل النفقات. وزيادة على ذلك، إذا اكتشف بعد وصوله إلى موطنه أنه في أي وقت بحاجة إلى مساعدة، فإن رسالة منه ستتلقى رداً بالتأكيد. وجاء في الصباح التالي. وقلت وأنا أناديه بلطف من وراء ستارته:

-بارتلباي.

لم يجب. فقلت بنبرة لطيفة أيضاً:

-بارتلباي، تعال، لن أطلب منك شيئاً لا تفضل عمله.. أريد التحدث

معك فقط.

عند ذلك انزلق بدون ضجة حتى أصبح في مرمى البصر.

-هل تسمح بإخباري يا بارتلباي، أين ولدت؟

-إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

-هل يمكن أن تخبرني بأي شيء عنك؟

-إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

-ولكن أي اعتراض معقول يمنعك من التحدث معي؟ إنني أ شعر بالود نحوك.

لم ينظر إلي وأنا أتحدث، بل أبقى نظرته مثبتة على تمثال شيشرون النصفي الذي لدي والذي كان بجلوسي آنذاك ورائي مباشرة، ويعلو رأسي بنحو ست بوصات.

قلت، بعد انتظاري فترة لا بأس بها للإجابة:

-ماهو ردّك يا بارتلباي؟

ظلت ملامحه ثابتة، إلا من رجفة خفيفة على فمه الأبيض الرقيق. وقال أخيراً:

-أفضل حالياً عدم إعطاء جواب.

استدار عائداً إلى صومعته. وأعترف أنه كان ضعفاً مني، لكن تصرفه آنذاك أغاظني. ولم يكن ما بداخله مجرد ازدراء هادئ، لكن عناده بدا بغيضاً، رغم المعاملة الطيبة والتسامح اللذين لا يُنكران واللذين تلقاهما مني.

جلست ثانية أتأمل ما عليّ فعله. كنت أشعر بالعار من سلوكه، وقررت طرده حين أدخل مكتبي، لكنني شعرت بشيء وهمي غريب يجيش في قلبي، ويمنعني من تنفيذ غايتي، ويتهمني بأنني سأكون نذلاً إذا تجرأت وتفوهت بكلمة مريرة واحدة ضد هذا المخلوق البائس. وأخيراً سحبت مقعدي بود خلف ستارته، ثم جلست وقلت:

–هيا يا بارتلباي، لننس أمر ماضيك، لكنني أتوسل إليك لتتجاوب قدر الإمكان مع العرف السائد في هذا المكتب. قل الآن إنك ستساعد في تدقيق الأوراق غداً أو بعد غد.. قل الآن إنك خلال يوم أو يومين ستصبح معقولاً.. قل ذلك يا بارتلباي.

وكان جوابه البارد الهزيل:

–إنني أفضّل حالياً ألا أكون معقولاً.

في تلك اللحظة فُتح الباب ذو المصراعين، ودخل نيبرز. وبدا أنه يعاني من آثار ليلة سيئة جداً، ناجمة عن سوء هضم أعنف من المعتاد. وكان قد سمع كلمات بارتلباي الأخيرة تلك. وقال نيبرز وهو يصر على أسنانه:

–إنك لا تفضّل، هه؟

ثم قال يخاطبني:

–إنني سأجعله "يفضّل"، لو كنت مكانك يا سيدي. سأجعله "يفضّل"، وأعطيه أفضلية، هذا البغل العنيد! ما الذي يفضّل ألا يفعله الآن يا سيدي، إذا سمحت؟

لم يحرك بارتلباي ساكناً. وقلت:

–سيد نيبرز، أفضّل لو أنك تنسحب حالياً.

كنت مؤخراً، وبشكل ما، قد بدأت بصورة لا إرادية باستخدام كلمة "أفضّل" في كل المناسبات غير الملائمة تماماً. وارتجفت وأنا أفكر بأن احتكاكي بالكاتب قد أثر عليّ ذهنياً فعلاً. وأي انحراف أكبر وأعمق يمكن ألا ينجم عن ذلك بعد؟ ولم يكن إدراكي لهذا دون فعالية في اعتزامي اختصار الإجراءات.

بينما كان نيبرز يغادر، وقد بدا عابساً متجهماً، دخل تيركي بلطف وكياسة وقال:

–بكل خضوع يا سيدي، كنت البارحة أفكر بخصوص بارتلباي هنا، وأعتقد لو أنه فقط يفضّل تناول زجاجة من الجعة الجيدة كل يوم، لأحدثت

تأثيراً كبيراً في إصلاحه، ومكّنته من المساعدة في تدقيق أوراقه.

قلت وأنا ثائر قليلاً:

–لقد نطقت تلك الكلمة أنت أيضاً.

فسألني تيركي، وهو يحشر نفسه بأدب في الفراغ الضيق خلف الستارة، مما يجعلني أدفع الكاتب:

–بكل خضوع يا سيدي، أي كلمة.. أي كلمة يا سيدي؟

فقال بارتلباي، وكأنه منزعج لإقلاقه في عزلته:

–إنني أفضّل أن أترك وحدي هنا.

فقلت:

–تلك هي الكلمة يا تيركي، تلك هي.

–آه، أفضّل؟ آه، نعم.. كلمة غريبة، إنني لا أستخدمها. ولكن، يا سيدي، كما كنت أقول، لو أنه فقط يفضّل..

فقاطعته:

–تيركي، انسحب من هنا لو سمحت.

–آه، بالتأكيد يا سيدي، إذا كنت تفضّل ذلك.

وحالما فتح الباب ليخرج، لمحني نيبرز من مكتبه، وسألني إن كنت أفضّل نسخ وثيقة معينة على ورقة زرقاء أم بيضاء. ولم يلفظ كلمة "أفضّل" بنيّة خبيثة مطلقاً. كان واضحاً أنها دارت بصورة لا إرادية على لسانه. وفكرت، لابد أن أتخلص من رجل معتوه، استطاع حتى الآن أن يغير الألسنة تقريباً، إن لم تكن العقول، لديّ ولدى الكتبة الذين عندي. لكنني فكرت أنه من الحكمة ألا أبلغ قرار الفصل حالاً.

في اليوم التالي لاحظت أن بارتلباي لم يفعل إلا الوقوف بنافذته متأملاً الجدار الجامد. ولدى سؤاله عن سبب عدم كتابته، أجاب بأنه قرر التوقف عن الكتابة. وسألته:

–لماذا، وكيف الآن؟ وماذا بعد؟ ألن تكتب بعد؟

–لن أكتب بعد.

–وما هو السبب؟

فأجاب بدون اكتراث:

ألا ترى السبب بنفسك؟

نظرت بثبات نحوه، ولاحظت أن عينيه تبدوان زجاجيتين باهتتين. وخطر ببالي على الفور أن جهوده الفذّة في النسخ قرب نافذته المعتمة خلال الأسابيع القليلة الأولى من عمله معي ربما أضعفت رؤيته بصورة مؤقتة.

حرّك هذا مشاعري، وواسيته ببضع كلمات. ولمّحت إلى أنه تصرف بحكمة طبعاً لامتناعه عن الكتابة فترة من الزمن، وألححت عليه كي يغتنم تلك الفرصة للقيام بتمارين مفيدة في الهواء الطلق. لكن لم يفعل هذا أبداً. وبعد ذلك ببضعة أيام، كان بقية الكتبة غائبين، وكنت على عجلة من أمري لإرسال بضع رسائل في البريد، وفكرت بأنني ما دمت لا أملك شيئاً آخر أفعله، فلابد أن يكون بارتلباي أقل عناداً من المعتاد، ويحمل الرسائل إلى مكتب البريد. لكنه رفض بصراحة. فذهبت بنفسي منزعجاً.

مرت أيام أخرى، ولم أعرف إن كانت عينا بارتلباي قد تحسنتا أم لا، وظننت من شكلهما أنهما تحسنتا، لكنني حين سألته لم يجبني. وأصر على عدم النسخ بأي ظرف كان. وأخيراً استجاب لإلحاحي، وأخبرني بأنه توقف نهائياً عن النسخ وسألته:

–عجباً! لنفترض أن عينيك ستشفيان تماماً.. ألن تنسخ حينذاك؟

فأجابني وهو ينسل جانباً:

–لقد توقفت عن النسخ.

وظل كما كان دائماً، عنصراً ثابتاً في مكتبي. بل أصبح، لو أمكن، أكثر ثباتاً من قبل. وماذا عليّ أن أفعل؟ إنه لن يقوم بأي عمل في مكتبي، فلماذا

يبقى به؟ كانت الحقيقة المجردة إنه أصبح عبئاً ثقيلاً عليّ، ليس عديم الفائدة فحسب، بل مصدر إزعاج لا يمكن تحمله. ومع ذلك كنت مشفقاً عليه. وأنا لا أذكر الحقيقة كلها حين أقول إنه، ولمصلحته الخاصة، سبب لي كثيراً من الارتباك. ولو أنه يذكر اسماً واحداً لقريب أو صديق، لكتبت على الفور وألححت في نقل الرجل البائس إلى معتزل مناسب. لكنه بدا وحيداً.. وحيداً تماماً في هذا الكون.. قطعة حطام في وسط المحيط. وأخيراً ارتبطت الضرورة مع العمل، وطغت على أي اعتبارات أخرى. وبكل التهذيب الذي استطعته أخبرت بارتلباي بأنه خلال ستة أيام عليه مغادرة مكتبي بدون شروط. وأنذرته كي يتخذ إجراءاته خلال هذه الفترة لتأمين مقر إقامة آخر. وعرضت مساعدته في تلك المحاولة لو أنه فقط يقوم بالخطوة الأولى للانتقال. ثم أضفت:

–وحين تغادر أخيراً يا بارتلباي، سأتأكد من أنك لم تخرج دون تأمين كامل. وتذكر.. ستة أيام اعتباراً من هذه الساعة.

بعد انقضاء الفترة نظرت وراء الستارة.. ويا للعجب! كان بارتلباي جالساً هناك.

زرّرت سترتي، ووازنت نفسي، وتقدمت نحوه ببطء، ثم لمست كتفه وقلت:

–لقد آن الأوان. يجب أن تغادر هذا المكان. إنني آسف من أجلك. خذ هذه النقود، ولكن يجب أن تذهب.

فأجابني وظهره لا يزال باتجاهي:

–إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

–بل يجب عليك.

وظل صامتاً

كانت لدي ثقة غير محدودة في أمانة هذا الرجل. وكان يُعيد لي من وقت لآخر بعض القطع النقدية التي سقطت مني على الأرض، فقد كنت أقرب إلى الإهمال في مثل هذه الأمور التافهة. إذاً، فالأحداث التي تلت ذلك لن تعتبر استثنائية. وقلت له:

-إنني أدين لك يا بارتلباي بإثني عشر دولاراً على الحساب، هذه اثنان وثلاثون، والعشرون الباقية لك.. هلاّ أخذتها؟

مددت يدي نحوه بالأوراق النقدية، لكنه لم يتحرك.

-سأتركها هنا إذاً.

وضعتها تحت ثقل على الطاولة، وبعد أن تناولت قبعتي وعكازي، توجهت نحو الباب، واستدرت بهدوء وأضفت:

-بعد نقل حاجياتك من هذا المكتب يا بارتلباي، ستقفل الباب طبعاً لأن الجميع ذهبوا الآن ما عداك.. ومن فضلك، ضع مفتاحك تحت ممسحة الأرجل، كي آخذه في الصباح. لن أراك ثانية، لذلك وداعاً. إذا كان بإمكاني لاحقاً في مكان إقامتك الجديد أن أقدم لك أي خدمة فلا تتردد في إخباري. وداعاً يا بارتلباي، وأتمنى لك النجاح.

لكنه لم يجب بكلمة، ومثل العمود الأخير لمعبد متهدم، ظل واقفاً بصمت وعزلة وسط الغرفة المهجورة.

بينما كنت أسير عائداً إلى منزلي، تغلب غروري على شفقتي ولم أستطع إلا أن أتباهى عالياً لبراعتي في التخلص من بارتلباي. وأقول براعتي، لأنها هكذا يجب أن تظهر برأي أي شخص يفكر بنزاهة. وبدا أن روعة إجراءاتي تكمن في هدوئها التام. فلم يكن ثمة استقواء مبتذل، ولا تبجج، ولا عجرفة غاضبة، ترافقها خطوات سريعة ذهاباً وإياباً داخل المكتب، وإطلاق أوامر متعددة إلى بارتلباي كي يحزم نفسه بشراكه البالية. لم يكن هناك شيء من هذا مطلقاً. وبدون أمر صاخب غادر بارتلباي، مثلما يمكن أن يفعل أي عبقري مرؤوس. وافترضت جازماً أنه غادر، وعلى هذا الافتراض بنيت كل ما عليّ قوله. وكلما ازددت تفكيراً بإجراءاتي كنت أزداد افتناناً بها. ومع ذلك حين استيقظت في الصباح التالي كانت تساورني الشكوك التي راحت تنمو بعيداً عن فورة الزهو. ولعل أهدأ الساعات التي يمر بها الإنسان وأعقلها هي التي تلي استيقاظه في الصباح مباشرة. وبدت إجراءاتي حكيمة كالسابق، ولكن

نظرياً فقط. وكيف يمكن إثباتها عملياً، هنا كانت المشكلة. كانت فكرة جميلة حقاً أن افترض مغادرة بارتلباي. ولكن رغم كل شيء كان ذلك الافتراض لدي أنا فحسب، وليس لدى بارتلباي. لم تكن النقطة الهامة ما إذا كانت أفترض أنه سيتركني، بل إذا كان يفضّل أن يفعل ذلك. لقد كان رجل تفضيل أكثر منه رجل افتراض.

بعد الإفطار نزلت إلى المدينة، وأنا أناقش الاحتمالات من كل جوانبها. كنت أفكر لحظة أن الأمر سيتكشف عن فشل بائس، وسأعثر على بارتلباي بلحمه ودمه في مكتبي كالمعتاد، وفي لحظة أخرى كان يبدو مؤكداً أنني سأرى كرسيه فارغاً. وهكذا ظلت الأفكار تنتابني. وعند منعطف برودواي وشارع القنال، رأيت مجموعة هائجة من الناس يقفون ويتحدثون بجدية. وسمعت صوتاً يقول وأنا أمر بجانبهم:

–إنني أرجح أنه لم يفعل ذلك.

فقلت:

–لن يذهب؟ أنا موافق! ضع نقودك.

كنت بصورة غريزية أضع يدي في جيبي لأخرج نقودي، حين تذكرت أن اليوم يوم انتخاب، والكلمات التي سمعتها اتفاقاً لا تحمل إشارة إلى بارتلباي، وإنما إلى نجاح أحد المرشحين أو فشله للفوز بمنصب رئيس البلدية. وبالإطار المُركّز لتفكيري تخيلت أن برودواي كلها تشاركني هياجي، وتناقش القضية نفسها معي. وتابعت طريقي، وأنا ممتن جداً لأن ضجيج الشارع غطى ذهولي اللحظي.

كما قررت، كنت مبكراً أكثر من المعتاد عند باب مكتبي. ووقفت أصغي برهة. كان كل شيء ساكناً. لابد أنه ذهب. وحاولت معالجة قبضة الباب. كان الباب مقفلاً. نعم، لقد نجحت إجراءاتي إلى درجة رائعة، ومن المؤكد أنه اختفى. ومع ذلك امتزج هذا بشيء من الكآبة، وكنت آسفاً تقريباً لنجاحي الباهر. وحين تلمست تحت ممسحة الباب بحثاً عن المفتاح الذي كان على

بارتلباي أن يتركه هناك، اصطدمت ركبتي فجأة بإطار الباب، مسببة صوت قرع، واستجابة له أتاني صوت من الداخل:

–ليس بعد. إنني مشغول.

كان صوت بارتلباي.

وصُعقت. ووقفت لحظة مثل رجل قُتل وغليونه في فمه، ذات أصيل صاف قبل فترة في فرجينيا، بسبب برق صيفي. لقد قُتل عند نافذته المفتوحة الدافئة، وظل منحنياً نحو الخارج طيلة الأصيل الحالم، حتى لمسه أحد الأشخاص فسقط. ودمدمت أخيراً:

–إنه لم يذهب.

لكنني أذعنت ثانية للسطوة العجيبة التي يفرضها الكاتب الغامض عليّ، ومن تلك السطوة، مع كل غيظي، لم أستطع الفرار تماماً. هبطت الدرج ببطء، وخرجت إلى الشارع، وبينما أنا أسير حول المبنى رحت أفكر بما عليّ أن أفعله بعد ذلك، بهذا الأمر المحير. لأنني لا أستطيع طرد الرجل خارجاً بدفعه فعلياً، ولن يجدي إخراجه بشتمه. أما استدعاء الشرطة فلم يكن فكرة سارة. ومع ذلك، أن أتركه يستمتع بانتصاره عليّ فهذا أيضاً ما لم أستطع التفكير به. ما العمل إذاً؟ أو، إن لم يكن ثمة شيء يمكن عمله، هل هناك أي شيء يمكنني افتراضه في هذا الشأن؟ نعم، فكما توقعت من قبل أنه قد غادر، كذلك يمكنني الافتراض الآن، مستعيداً توقعي، أنه غادر فعلاً. وللقيام بتنفيذ منطقي لهذا الافتراض يمكن أن أدخل مكتبي بسرعة، وأتظاهر بعدم رؤية بارتلباي إطلاقاً، وأسير مباشرة أمامه وكأنه مجرد هواء. ويمكن لإجراء كهذا أن يتخذ مظهر اقتحام المنزل، وكان احتمالاً صعباً أن يستطيع بارتلباي الصمود أمام تطبيق كهذا لمبدأ الافتراضات. ولكن بإعادة التفكير بدا نجاح الخطة مشكوكاً فيه إلى حد ما. وقررت مناقشة الأمر معه ثانية. وقلت له، وأنا أدخل المكتب، بتعبير صارم هادئ:

–إنني مستاء بجد يا بارتلباي! إنني متألم يا بارتلباي. لقد فكرت بطريقة

أفضل منك. وتخيلتك من منشأ راق، ويمكن أن تكفي إشارة خفيفة لدى أي مأزق دقيق.. وهذا افتراض.. ولكن يبدو أنني قد خدعت.

ثم أضفت بصورة غير متكلفة:

-عجباً، إنك حتى لم تلمس تلك النقود بعد.

وأشرت إليها حيث تركتها في الليلة السابقة.

ولم يجب بشيء فسألته حينئذ بانفعال مفاجئ، مقترباً منه:

-هل ستفارقني أم لا؟

-إنني أفضّل ألا أفارقك.

كان ذاك جوابه، مؤكداً على كلمة "لا".

-أي حق لك في البقاء هنا؟ هل تدفع إيجاراً؟ هل تدفع ضرائبي؟ أم أن هذا المكتب لك؟

لم يجب بشيء.

-هل أنت مستعد أن تستمر وتكتب الآن؟ هل شفيت عيناك؟ هل تستطيع نسخ ورقة صغيرة لي هذا الصباح؟ أو تساعد في تدقيق بضعة سطور؟ أو تذهب إلى مكتب البريد؟ وباختصار، هل ستفعل أي شيء يعطي معنى لرفضك مغادرة المبنى؟

وبصمت انسحب إلى صومعته.

كنت الآن في حالة من الاستياء المتوتر بحيث فكرت أنه من التعقل أن أضبط نفسي حالياً عن القيام بمظاهر أخرى. كنّا أنا وبارتلباي وحيدين. وتذكرت مأساة آدمز التعس وكولت الأكثر تعاسة في مكتب الثاني المنعزل[21]

(21) في كانون الثاني 1842 قتل صموئيل آدمز جون على يد كولت في نيويورك. وحُكم على كولت بالموت شنقاً، على أن يُنفذ الحكم في الساعة الرابعة من صباح 18 تشرين الثاني 1842، وفي ظهيرة ذلك اليوم تزوج كولت من امرأة كان قد أنجب طفلاً منها، وسُمح لها بالبقاء قليلاً بعد مراسم الزواج. لكن كولت تُرك وحيداً بطلب منه قبل نصف ساعة من موعد إعدامه. وقبل الرابعة ببضع دقائق عُثر عليه فوق سرير زنزانته مطعوناً في قلبه، والخنجر لا يزال مغروزاً فيه. وقرر المحلفون أنه انتحار، لكن الشكوك حامت حول العروس الأرملة بأن تكون قد أوصلت السلاح إليه.

وكيف أثار آدمز غضب كولت المسكين، الذي سمح لنفسه بطيش أن يُستثار ويندفع لا شعورياً إلى تصرفه القاتل، ذلك التصرف الذي لا يمكن أن يحزن شخصاً أكثر من فاعله نفسه. وغالباً ما خطر ببالي، عند تأملي ذلك الموضوع، بأن تلك المشادة لو حدثت في الشارع العام، أو في مسكن خاص، لما انتهت على تلك الصورة. لقد كانت ظروف الانفراد في مكتب منعزل، من طابق علوي، لبناية انتهكتها الألفة المتمدنة.. في مكتب غير مفروش بالسجاد، ذي مظهر مغبّر هزيل.. هي التي ساهمت في تعزيز اليأس الغاضب لكولت سيئ الحظ.

ولكن عندما ثار آدم العجوز الغاضب بداخلي وأغراني على بارتلباي، فقد صارعته وصرعته. كيف؟ حسن، بتذكر الأمر المقدس فحسب: "وصية جديدة أنا أعطيكم أن تحبوا بعضكم بعضاً"[22] نعم، لقد كان هذا ما أنقذني. وإلى جانب اعتبارات أهم فإن الإحسان يُعتبر مبدأ عاقلاً وحكيماً جداً، وإجراء وقائياً لفاعله. لقد ارتكب الناس الجريمة بسبب الغيرة، والغضب، والكراهية، والأنانية، وبسبب الاعتداد بالنفس. لكنني لم أسمع عن شخص ارتكب جريمة شنيعة بسبب الإحسان والمحبة. إذاً فالمصلحة الشخصية المجردة، إن لم يكن ثمة دافع أفضل، يجب أن تحث الكائنات كلها على الإحسان وعمل الخير. وبشكل خاص لدى الأشخاص سريعي الانفعال. لكنني جاهدت، في هذه القضية بالذات، كي أتخلص من مشاعري الغاضبة نحو الكاتب، وذلك بتأويل سلوكه بصورة خيّرة. يا للشخص البائس! يا للشخص البائس! هكذا فكرت، إنه لا يقصد شيئاً، كما أنه واجه ظروفاً قاسية، وينبغي التساهل معه.

حاولت فوراً أن أشغل نفسي، وكذلك أن أخفف قنوطي. جرّبت التخيل أن بارتلباي، خلال الصباح، وفي وقت مناسب له، باختياره الحر، قد يخرج من صومعته، ويتجه نحو الباب. ولكن لا. فقد حلّت الساعة الثانية عشرة والنصف، وبدأ وجه تيركي يتوهج ويقلب محبرته ويصبح جامحاً. أما نيبرز فقد

(المترجم عن حاشية مجموعة قصص قصيرة للمؤلف)

[22] *إنجيل يوحنا: 13-34 (المترجم).*

خمد في هدوء ولطف، وراح جنجر نات يمضغ تفاحته المخصصة للظهر. وظل بارتلباي واقفاً عند نافذته في تأمل عميق حالم للجدار الجامد. هل يمكن تصديق الأمر؟ هل عليّ الاعتراف بذلك؟ عند العصر غادرت المكتب بدون أن أقول له أي كلمة أخرى.

مرت الآن بضعة أيام، كنت خلالها، في فترات الراحة، أتصفح كتاب إدواردز حول الإدارة وكتاب بريستلي حول الضرورة. وفي هذه الظروف أضفى الكتابان إحساساً مفيداً. واقتنعت بالتدريج أن مشاكلي هذه، المتعلقة بالكاتب، مقدّرة عليّ كلها، وأن بارتلباي قد أرسلته العناية الإلهية الحكيمة إلي بهدف غامض لا يمكن لمخلوق فانٍ مثلي أن يدركه. ورحت أفكر.. نعم يا بارتلباي، ابق هناك خلف ستارتك.. فأنا لن أضايقك بعد، وأنت لا تسبب أي أذى أو ضجة، مثلك كمثل أي من هذه المقاعد العتيقة. وباختصار، لن أشعر بأي مشاعر خاصة عندما أعرف أنك هنا. وأخيراً أنا أفهم الأمر، وأحس به. لقد أدركت الهدف القدري لحياتي، وأنا راض به. ربما كان للآخرين دور أسمى يؤدونه، لكن مهمتي في هذا العالم يا بارتلباي، هي أن أزودك بغرفة مكتب طوال الفترة التي تراها مناسبة للبقاء.

إنني واثق بأن هذا الإطار الفكري الحكيم والمبارك كان سيستمر لدي، لولا التعليقات البعيدة عن عمل الخير التي فرضها علي أصدقائي في المهنة الذين زاروا مكتبي. لكن هذا ما يحدث غالباً، فالاحتكاك الدائم بالعقول المتحررة يفسد في النهاية أكثر القرارات كرماً لدى الناس. ومع ذلك، ولمزيد من التأكد، فعندما فكرت بالأمر، لم يكن غريباً أن الناس الذين يدخلون مكتبي سيفاجئهم المظهر الفوضوي لدى بارتلباي، وهذا ما يغريهم بإلقاء بعض الملاحظات الدقيقة حوله. فقد يصدف أحياناً أن يمر أحد المحامين على مكتبي لأمر يتعلق بالعمل معي، فلا يجد سوى الكاتب هناك، ويرغب في الحصول على معلومات دقيقة منه حول مكان وجودي. ولكن دون اهتمام بحديثه التافه يظل بارتلباي واقفاً بلا حراك وسط الغرفة. لذلك يغادر المحامي بعد تأمله قليلاً في هذه الحال، وهو ليس أوسع معرفة من ساعة دخوله.

كذلك، عند الاستشارة، والغرفة ممتلئة بالمحامين والشهود، والعمل يجري بسرعة، قد يوجد رجل قانون مشغول جداً، ويرى بارتلباي عاطلاً تماماً عن العمل، فيطلب منه الإسراع إلى مكتبه (مكتب رجل القانون) وإحضار بعض الأوراق له. ويرفض بارتلباي بهدوء، ويظل متكاسلاً كالسابق. حينئذ قد يحدق المحامي مندهشاً ويلتفت نحوي. وماذا يمكنني أن أقول؟ وأخيراً أدركت، عبر معارفي في العمل كلهم، أن ثمة همسة استغراب تدور، حول المخلوق العجيب الذي أحتويه في مكتبي. وأدهشني هذا كثيراً. وعلى الفور خطرت ببالي فكرة احتمال تحوله إلى رجل دائم الإقامة، واستمراره في احتلال مكتبي، ورفض سلطتي، وإزعاج زواري، والإساءة إلى سمعتي المهنية، وإضفاء كآبة على المبنى، والحصول على احتياجاته من توفيره (لأنه بدون شك لم يكن ينفق أكثر من خمسة سنتات في اليوم)، وفي النهاية ربما يعيش أكثر مني، ويدعي ملكيته لمكتبي بحق إقامته الدائمة. وإذ أخذت هذه التوقعات تتجمع لدي أكثر فأكثر، وبات أصدقائي يتطفلون بملاحظاتهم القاسية حول الشبح المقيم في مكتبي، فقد جرى تغيير كبير لدي. وقررت أن أجمع كل قدراتي، وأخلّص نفسي إلى الأبد من هذا الكابوس الذي لا يُحتمل.

وقبل التفكير ملياً بأي خطة، مهما تكن، تناسب هذه الخاتمة، اقترحت أولاً على بارتلباي ضرورة مغادرته النهائية. وبصوت هادئ وقور، امتدحت الفكرة بالنسبة لتفكيره العاقل والحكيم. ولكن بعد مرور ثلاثة أيام من التفكير بذلك، أعلمني بأن قراره الأصلي ظل على ما هو، وباختصار أنه لا يزال يفضل الاستمرار معي.

ماذا أفعل؟ قلت هذا لنفسي، وأنا أزرّ معطفي حتى الزر الأخير. ماذا أفعل؟ ماذا عليّ أن أفعل؟ ماذا يمليه الضمير كي أفعله مع هذا الرجل، أو الأحرى هذا الشبح؟ أن أخلص نفسي منه، هذا ضروري، وأن يذهب، هذا ما سيفعله. ولكن كيف؟ هل يمكن أن أدفعه، ذلك المخلوق البائس الشاحب المستسلم.. هل يمكن أن أدفع مثل هذا المخلوق الضعيف خارج الباب؟ هل يمكن أن أهين نفسي بارتكاب هذه القسوة؟ كلا، لن أفعل، لا أستطيع أن أفعل

ذلك. لكنني سأدعه يعيش ويموت هنا، ثم أدفن رفاته في الجدار. وماذا أفعل إذاً؟ فبعد كل ملاطفتي لن يتزحزح. والرشاوى يتركها على الطاولة تحت مثقّلة الأوراق. وباختصار، من الواضح تماماً أنه يفضل الالتصاق بي.

وبعد ذلك لابد أن يحدث أمر قاس وغير اعتيادي. حسن، إنني بالتأكيد لن أجعل شرطياً يقبض عليه، ويودع شحوبه البريء في السجن العمومي؟ وعلى أي أرضية يمكنني تدبير حدوث شيء كهذا؟ هل هو متشرد؟ وهل يكون متشرداً من يرفض أن يتزحزح؟ إذاً، فلأنه لا يريد أن يصبح متشرداً، أريد أن أعتبره متشرداً. هذا مضحك جداً. ما من وسيلة مرئية تساعد على الأمر، وهاهو عندي. ويتكرر الخطأ: إنه لاشك يساعد نفسه، وهذا هو البرهان الوحيد على أن أي شخص يمكنه إظهار مقدرته على فعل ذلك. لا مزيد إذاً. ما دام لن يفارقني، فأنا يجب أن أفارقه. سأغيّر مكتبي، وأنتقل إلى مكان آخر، وأعطيه إنذاراً عادلاً، بأنني إذا وجدته في مكتبي الجديد، فسوف أقيم عليه دعوى بتهمة انتهاك أملاك الغير.

ولتنفيذ ذلك خاطبته في اليوم التالي هكذا:

–إنني أجد هذا المكتب بعيداً جداً عن دوائر الدولة، كما أن الهواء فاسد هنا. وباختصار، إنني أعتزم نقل مكتبي في الأسبوع القادم، ولن أحتاج إلى خدماتك بعد. وأنا أخبرك بذلك الآن حتى تتمكن من إيجاد مكان آخر.

لم يجب بشيء، كما لم نتبادل أي كلمة أخرى.

في اليوم المحدد استأجرت عربات ورجالاً وبدأت الانتقال إلى مكتبي الجديد. ولأنني لا أملك إلا قطعاً قليلة من الأثاث، فقد تم نقل كل شيء خلال ساعات قليلة. وخلال ذلك ظل الكاتب واقفاً خلف الستارة، التي طلبت عدم نزعها إلا في النهاية. وعندما سُحبت وطُويت مثل ورقة كتاب ضخمة، ظل هو الساكن الثابت للغرفة الجرداء. ووقفت في المدخل أراقبه لحظة، بينما كان شيء ما بداخلي يوبخني بقسوة.

دخلت ثانية ويدي في جيبي.. و.. وقلبي في فمي.

–وداعاً يا بارتلباي، إنني راحل.. وداعاً، وليباركك الله بشكل ما.. خذ هذه.

ودسست بعض النقود في يده، لكنها سقطت على الأرض، وعندئذ.. ومن الغريب أن أقول ذلك.. انطلقت مبتعداً وخلصت نفسي منه بعد انتظار طويل.

بعد استقراري في مكتبي الجديد، أبقيت الباب مقفلاً ليوم أو اثنين، وكنت أجفل لدى كل وقع للأقدام في الممر. وعندما كنت أعود إلى المكتب بعد غياب قصير، كنت أتوقف عند العتبة لحظة وأصغي بانتباه، قبل أن أولج مفتاحي. لكن هذه المخاوف كانت بلا داع، لأن بارتلباي لم يقترب مني مطلقاً.

ظننت أن كل شيء يسير على ما يرام، عندما زارني رجل غريب ذو مظهر مقلق، وسألني عما إذا كنت الشخص الذي شغل مؤخراً المكتب رقم.. في وول ستريت. وأجبت بالإيجاب. والهواجس تنتابني. فقال الغريب الذي عرفت أنه محام:

–إذاً يا سيدي، أنت مسؤول عن الرجل الذي تركته هناك. فهو يرفض القيام بأي نسخ، ويرفض القيام بأي شيء. ويقول إنه يفضل ألا يفعل ذلك، ويرفض مغادرة المبنى.

قلت بهدوء زائف، ولكن بارتعاش داخلي:

–إنني شديد الأسف يا سيدي، ولكن، في الحقيقة، إن الرجل الذي تشير إليه لا يعنيني بشيء.. فهو ليس قريباً أو موظفاً عندي، حتى تحملني مسؤوليته.

–ولكن من هو بحق السماء؟

–أؤكد لك أنني لا أستطيع إجابتك. فأنا لا أعرف شيئاً عنه. لقد استخدمته سابقاً بوظيفة ناسخ ، لكنه لم يعد يؤدي لي أي خدمة منذ بعض الوقت.

–إذاً فإنني سوف أسوي أمره.. وداعاً يا سيدي.

مرت بضعة أيام ولم أسمع المزيد، ومع ذلك كنت غالباً ما أشعر بدافع الخير يحثني كي أمرّ على المكان وأرى بارتلباي المسكين. لكن نفوراً معيناً، لا أعرف نوعه، كان يمنعني.

لقد انتهى كل شيء يتعلق به مع مرور الوقت، هكذا فكرت أخيراً، عندما لم تصلني أي أخبار خلال أسبوع آخر. لكنني حين وصلت إلى مكتبي بعد ذلك بيوم، وجدت بضعة أشخاص بانتظاري عند باب المكتب وهم بحالة توتر عصبي شديدة.

وصاح أولهم، وهو من تبينت فيه المحامي الذي زارني سابقاً وحده:

–هذا هو الرجل.. لقد أتى.

فصاح رجل بدين بينهم وهو يتقدم مني، عرفت أنه مالك المبنى:

–يجب أن تخرجه حالاً يا سيدي، فهؤلاء السادة، المستأجرون لدي، لا يستطيعون التحمل أكثر. إن هذا السيد (وأشار إلى المحامي) قد طرده من مكتبه، لكنه مستمر في التردد على المبنى، حيث يجلس على حاجز الدرج نهاراً، وينام عند المدخل ليلاً. الجميع قلقون، والزبائن أخذوا يتركون المكاتب، وقد راودتهم بعض المخاوف من العصابات. يجب أن تفعل شيئاً، وبدون تأخير.

تراجعت أمام هذا السيل الكلامي، وتمنيت لو أقفل على نفسي الباب داخل مكتبي الجديد. وحاولت عبثاً الإصرار على أن بارتلباي لا يعنيني بشيء.. ليس أكثر مما يعني أي شخص آخر. عبثاً.. كنت آخر شخص يستطيع القيام بشيء له، بينما ظلوا يحملونني مسؤوليته الرهيبة. وخشيت حينئذ من الفضيحة في الصحف (كما هدد أحد الحاضرين بغموض)، ورحت أفكر بالأمر، وأخيراً طلبت من المحامي أن يمنحني مقابلة خاصة مع الكاتب في مكتبه (في مكتب المحامي) وسأبذل جهدي، عصر ذلك اليوم، كي أخلصهم من الإزعاج الذي يشكون منه.

حين صعدت إلى مقري القديم، رأيت بارتلباي جالساً بصمت على حاجز

سلم المبنى. وسألته: ماذا تفعل هنا يابارتلباي؟

فأجابني بلطف:

-أجلس على الحاجز.

وأشرت إليه كي يتبعني إلى غرفة المحامي، الذي تركنا عندئذ. وقلت:

-يا بارتلباي، هل تعرف أنك تسبب أزمة كبيرة لي، بإصرارك على البقاء في المدخل بعد الاستغناء عنك في المكتب؟

لا جواب.

-والآن يجب أن يتم أحد أمرين. إما أن تقوم بشيء ما، أو أن شيئاً ما سيجري بحقك. والآن، أي شيء تحب أن تقوم به؟ هل تحب أن تعود إلى النسخ لدى أحد ما؟

-كلا. إنني أفضّل ألا أقوم بأي تغيير.

-هل تحب عملاً كتابياً في مخزن للبضائع أو للملبوسات الجاهزة؟

-هذا العمل يسبب تقييداً كبيراً. كلا، لا أحب العمل الكتابي، لكنني لست أطلب شيئاً خاصاً.

وصحت قائلاً:

-تقييد كبير. ولكنك مستمر في تقييد نفسك طيلة الوقت!

فأضاف، وكأنما ليضع حداً للأمر:

-إنني أفضّل ألا أقوم بعمل كتابي.

-ما رأيك بعمل ساقٍ في حانة؟ فلا إجهاد للعينين في ذاك.

-لا أحب هذا العمل مطلقاً. ومع ذلك لا أطلب شيئاً خاصاً.

شجعني إطنابه غير المألوف، فعدت إلى ملاحقته:

-حسن، إذاً، هل تحب أن تسافر عبر البلاد وتجمع النقود للتجار؟ هذا سوف يحسّن صحتك.

-كلا، إنني أفضّل أن أقوم بشيء آخر.

-إذاً، ما رأيك بالسفر مرافقاً إلى أوروبا، لتسلية أحد السادة بحديثك.. ألا يناسبك هذا؟

-كلا، مطلقاً. لا يلفت نظري أي شيء واضح في ذلك. أريد أن أظل مستقراً، لكنني لا أطلب شيئاً خاصاً.

صحت وقد فقدت صبري:

-إذاً، ستظل مستقراً.

ولأول مرة خلال علاقتي المثيرة للسخط معه، استسلمت للانفعال تماماً.

-إن لم تغادر هذا المبنى قبل المساء فأنا أشعر بأنني ملزم.. فعلاً.. أنني ملزم.. بأن.. بأن.. بأن أغادر المبنى بنفسي!

أنهيت كلامي بصورة مضحكة إلى حد ما، لأنني لم أعرف بأي تهديد يمكن أن أحاول إخافته كي أحوّل جموده إلى إذعان. ومع يأسي من أي محاولات أكثر كدت أغادره بتهور، حين خطرت ببالي فكرة نهائية.. فكرة لا أعتبر أنها لم تخطر ببالي كلياً من قبل.

وقلت له بأرق لهجة يمكنني التظاهر بها تحت ظروف مثيرة كهذه:

-بارتلباي، هل تذهب معي الآن إلى بيتي.. ليس إلى مكتبي.. بل إلى مسكني.. وتظل هناك إلى أن تصل إلى قرار حول تدبير ملائم من أجلك خلال وقت فراغنا؟ هيا لننطلق الآن، على الفور.

-كلا. أفضل حالياً ألا أقوم بأي تبديل على الإطلاق.

لم أجب بشيء، لكنني حاولت أن أتفادى أي شخص في هروبي المفاجئ السريع. واندفعت خارج المبنى، وجريت في شارع وول ستريت باتجاه برودواي، ثم قفزت داخل أول حافلة، وبذلك أصبحت بعيداً عن أي مطاردة. وحالما عدت إلى هدوئي، أدركت بشكل غريزي أنني فعلت الآن كل ما يمكنني فعله، سواء لمتطلبات المالك ومستأجريه، أو تلبية لرغبتي وإحساسي بالواجب

لمساعدة بارتلباي، وحمايته من أي مضايقة قاسية. لقد بذلت جهدي كي أكون هادئ النفس خالي البال مرتاح الضمير في محاولتي. ومع ذلك لم أصل فعلاً إلى النجاح الذي تمنيته. كنت خائفاً جداً من عودة المالك الساخط ومستأجريه الغاضبين، بحيث سلّمت عملي إلى نيبرز لبضعة أيام، وانطلقت بعربتي إلى أطراف البلدة و عبر الضواحي، ماراً بمدينة جيرسي وهوبوكن، كما قمت بزيارات قصيرة إلى مانهاتنفيل وأستوريا. وكنت في الواقع أقيم غالباً في عربتي آنذاك.

حين عدت ثانية إلى مكتبي عجبت لرؤية مذكرة من المالك ملقاة على طاولتي. وفتحتها بيدين مرتجفتين. كانت تذكر أن كاتبها قد استدعى الشرطة وتم نقل بارتلباي إلى السجن بتهمة التشرد. وإضافة إلى ذلك، بما أنني أعرف عنه أكثر من أي شخص آخر، فإنه يريدني أن أذهب إلى ذلك المكان، وأدلي بإفادة مناسبة حول حقائق الأمور. كان لهذه الأخبار تأثير متضارب لدي. في البداية كنت ساخطاً، لكنني أخيراً وافقت تقريباً. كان مزاج المالك الموجز الفعّال قد دفعه إلى اتخاذ إجراء لا أعتقد أنني كنت سأقرره بنفسي، ومع ذلك، في محاولة أخيرة، وتحت ظروف خاصة كهذه، بدا أنه الحل الوحيد.

وكما عرفت فيما بعد، عندما أخبروا الكاتب المسكين بأنه سيساق إلى السجن، لم يظهر أدنى اعتراض، بل أذعن بصمت، وبطريقته الشاحبة الهادئة.

انضم إلى المجموعة بعض المتفرجين المتعاطفين والفضوليين، وتقدمهم شرطي يمسك بذراع بارتلباي، وشق الموكب الصامت طريقه عبر الضجيج والحرارة والفرح في الشوارع العامة الهادرة وقت الظهيرة.

في اليوم نفسه استلمت المذكرة، وذهبت إلى السجن، أو بالأحرى، ولأكون أكثر دقة، إلى قاعة المحكمة. وبعد بحثي عن الموظف المسؤول أدليت بالغاية من زيارتي، فقيل لي إن الشخص الذي وصفته كان فعلاً داخل السجن. أكدت حينئذ للموظف أن بارتلباي رجل أمين تماماً، ويستحق الشفقة كثيراً، مهما تكن غرابة أطواره غير قابلة للتعليل. ورويت كل ما أعرفه،

وأنهيت كلامي باقتراح أن يكون بقاؤه داخلاً مقترناً بالتساهل في تقيده بقدر الإمكان، إلى أن يتم أمر آخر.. مع أنني لم أكن أعرف ما هو ذلك الأمر. وعلى أي حال، إن لم يقرر شيء بشأنه، فإن الملجأ سيستقبله. عندئذ توسلت كي يسمحوا لي بمقابلة معه.

وبما أنه لم يكن موضع اتهام شائن، كما أنه هادئ ومسالم في تصرفاته، فقد سمحوا له بحرية التجول في أنحاء السجن، وبخاصة ساحاته المحدّدة بالعشب. وهناك رأيته واقفاً وحده في أهدأ ركن، وقد رفع وجهه نحو جدار عال، بينما حوله، ومن الشقوق الضيقة لنوافذ السجن، ظننت أنني رأيت عيون القتلة واللصوص تحدق نحوه.

-- بارتلباي

قال بدون أن يلتفت:

-أنا أعرفك، ولا أريد أن أقول لك شيئاً.

فقلت له، وقد آلمني بحدة شكه الضمني:

-لم أكن أنا الذي أحضرتك إلى هنا، يا بارتلباي، وبالنسبة لك يجب ألا يكون هذا مكاناً كريهاً. لن يلحق بك أي عار هنا. انظر، إنه ليس مكاناً كئيباً كما يظنه المرء. انظر، هاهي السماء، وهاهو العشب.

-إنني أعرف أين أنا.

أجابني بتلك الكلمات، لكنه لم يزد عليها. وهكذا غادرته.

حالما دخلت الممشى ثانية بادرني رجل ضخم يرتدي مئزراً، وهو يهز إبهامه فوق كتفه، قائلاً:

-هل ذاك صديقك؟

-نعم.

-هل يريد أن يموت جوعاً؟. إن كان ذلك فليعش على طعام السجن، وهذا كل شيء.

فسألته، وأنا لا أدري ماذا يمكن أن أفهم من شخص يتحدث بصفة غير رسمية في مكان كهذا:

-من أنت؟

-إنني مسؤول الطعام. والسادة الذين لهم أصدقاء هنا، يقدمون لي أجراً لتزويدهم ببعض الطعام الجيد.

قلت وأنا أستدير نحو السجان:

-هل هذا صحيح؟

فأجابني بالإيجاب.

قلت وأنا أدس بعض القطع الفضية في يدي مسؤول الطعام (فهكذا يدعونه):

-حسن إذاً، أريد منك أن تمنح صديقي ذاك اهتماماً خاصاً، ليحصل على أفضل طعام تستطيع تزويده به. وعليك أن تكون لطيفاً معه بقدر استطاعتك.

-قدّمني له من فضلك.

قالها مسؤول الطعام وهو ينظر إليّ بتعبير، بدا وكأنه يقول إنه يتوق إلى فرصة يعرض فيها نموذجاً عن كياسته. وإذ فكرت بأن ذلك قد ينفع الكاتب قبلت، وسألت مسؤول الطعام عن اسمه، ثم رافقته باتجاه بارتلباي.

-بارتلباي، هذا صديق وستجده مفيداً جداً لك.

وقال مسؤول الطعام وهو ينحني قليلاً خلف مئزره:

-خادمك يا سيدي، خادمك. آمل أن تجد المكان مبهجاً هنا يا سيدي. أراض جميلة، وغرف باردة.. آمل أن تمضي معنا بعض الوقت.. حاول أن تجعل ذلك مقبولاً.. ماذا تريد على العشاء اليوم؟.

قال بارتلباي وهو يدير وجهه بعيداً:

-إنني أفضل ألا أتعشى اليوم.. إنه لن يلائمني.. فأنا غير معتاد على

وجبات العشاء.

وبقوله هذا تحرك ببطء نحو الجانب الآخر من السور، واتخذ وضعية مواجهة للجدار الجامد.

فقال مسؤول الطعام يخاطبني بنظرة دهشة:

–كيف هذا؟ إنه غريب الأطوار، أليس كذلك؟

أجبته بحزن:

–أظن أنه مشوش قليلاً.

–مشوش؟ هل هو مشوش؟ حسن إذاً، أقسم إنني ظننت صديقك حداداً. فهم دائماً شاحبون ومهذبون أولئك الحدادون. لا أستطيع إلا أن أشفق عليهم، صدقني يا سيدي. هل كنت تعرف مونرو إدوارذر؟

أضاف بشكل مؤثر وتوقف. ثم وضع يده بصورة مشفقة على كتفي وتنهد قائلاً:

–لقد مات بالسل في سنغ سنغ. إذاً فأنت لم تكن تعرف مونرو؟

–كلا، إنني لم أكن على صلة اجتماعية بأي حداد مطلقاً. لكنني لا أستطيع البقاء أكثر من ذلك. اعتن بصديقي ذاك ولن تخسر. سأراك ثانية.

بعد ذاك ببضعة أيام، حصلت ثانية على إذن بدخول السجن، وعبرت الممشى بحثاً عن بارتلباي، دون أن أعثر عليه.

وقال أحد السجانين:

–لقد رأيته يأتي من زنزانته منذ وقت قصير. ربما ذهب يتسكع في الساحات.

وهكذا انطلقت في ذلك الاتجاه. وقال لي سجان آخر مر بجانبي:

–هل تبحث عن الرجل الصامت؟ إنه يتمدّد هناك.. نائم في تلك الساحة. منذ عشرين دقيقة رأيته يستلقي.

كانت الساحة هادئة تماماً. ولم يكن مسموحاً بدخولها للمساجين العاديين.

وكانت الجدران المحيطة بها، ذات الثخانة المذهلة، تحجب كل صوت خلفها. وكان طراز البناء يثقل عليّ بكآبته. لكن طبقة معشوشبة ناعمة حبيسة كانت تنمو تحت الأقدام. وخلالها، وبسحر غريب، انبثقت عبر الشقوق بذور العشب التي أسقطتها الطيور.

عند قاعدة الجدار كان جاثماً بصورة غريبة، وركبتاه مضمومتان، وهو مستلق على جانبه، ورأسه يلامس الحجارة الباردة. هكذا عثرت على بارتلباي الهزيل. لكن ما من شيء تحرك. توقفت، ثم اقتربت منه، وانحنيت فوقه، ورأيت أن عينيه الباهتتين مفتوحتان، ولولا ذلك لبدا أنه مستغرق تماماً في نومه. ودفعني شيء ما للمسه. ولمست يده، وعندها سرت رجفة واخزة صعدت ذراعي، ثم هبطت مروراً بعمودي الفقري، حتى قدمي.

كان الوجه المستدير لمسؤول الطعام يحدق بي الآن:

-إن عشاءه جاهز. ألن يتعشى اليوم أيضاً؟ أم أنه يعيش بلا طعام؟

-إنه يعيش بلا طعام.

قلت ذلك وأنا أغلق عينيه.

-آه! إنه نائم، أليس كذلك؟

ودمدمت:

-"مع ملوك ومشيري الأرض"[23].

يبدو أن ثمة حاجة قليلة للاستمرار في هذه القصة. فالخيال سيمنح وصفاً ضئيلاً حول دفن بارتلباي المسكين. ولكن قبل مفارقة القارئ، دعوني أقل له، إن كانت هذه الحكاية الصغيرة قد أثارت اهتمامه بما يكفي لإيقاظ الفضول لديه، حول من كان بارتلباي مثلاً، وأي أسلوب من الحياة عاشه قبل تعرّف الراوي الحالي عليه، فيمكنني الإجابة فقط بأنني أشارك في هذا الفضول، لكنني غير قادر على إشباعه. ومع ذلك فإنني أكاد لا أعرف إن كان عليّ إفشاء سر إشاعة صغيرة، طرقت أذني بعد أشهر قليلة من موت

[23] *كناية عن راحته في موته: سفر أيوب، الإصحاح 3: 11-16 (المترجم).*

الكاتب. أما على أي أساس تستند، فهذا ما لم أستطع التحقق منه. لذلك لا يمكنني تأكيد مدى صحتها الآن. ولكن بما أن هذا التقرير الغامض لم يكن بدون تشويق مثير للذكريات بالنسبة لي، رغم كآبته، فقد يتكشف عن تأثير مشابه لدى بعض الآخرين. وهكذا فإنني سأذكره باختصار. كان التقرير كما يلي: لقد كان بارتلباي كاتباً ثانوياً لدى مكتب الرسائل الميتة[24] في واشنطن، وانتقل منه بسبب تغيير في إدارته. وعندما أفكر بهذه الإشاعة، أكاد لا أستطيع التعبير عن الانفعالات التي تتملكني. الرسائل الميتة! ألا يبدو ذلك كالأشخاص الميتين؟ تصوروا رجلاً، بسبب الطبيعة وسوء الحظ، يتعرض لليأس المريع، فهل يبدو أي عمل ملائماً لزيادة ذلك أكثر من التعامل المستمر مع هذه الرسائل الميتة، وإعدادها للحرق؟ فهي تُحرق سنوياً بحجم يملأ عربة. وأحياناً قد يأخذ الكاتب الشاحب من ورقة مطوية خاتماً.. ربما يكون الإصبع المعنى به قد تفسخ في قبره. أو ورقة نقدية أرسلت بشكل صدقة سريعة.. ومن كانت ستنجده، لم يعد يأكل أو يجوع بعد. والمغفرة لأولئك الذين ماتوا يائسين، والرجاء لأولئك الذين ماتوا مختنقين بفاجعة قاسية. ففي رحلات الحياة القصيرة تسرع هذه الرسائل نحو الموت.

آه يا بارتلباي! آه أيتها الإنسانية!

❐❐❐

[24] *مكتب الرسائل الميتة: مكتب بريدي مكلف بإتلاف الرسائل التي تحمل خطأ في عنوان المرسل إليه، بحيث يتعذر إيصالها (المترجم).*

قصة ذعر

للكاتب: أي.م فورستر

■ ت: ينال قاسه ■

تبدأ سيرة (أوستيس)– إذا كان بالإمكان وصفها بالسيرة– على نحو مؤكد منذ عصر ذلك اليوم في غابة الكستناء المطلة على (رافيللو). أعترف بأني رجل بسيط وصريح دون التمثل بالنموذج الأدبي. ومع ذلك فإني أتملق نفسي بأني أستطيع أن أسرد قصة ما دون أي تضخيم لأحداثها. لذلك قررت أن أقدم رواية غير منحازة للأحداث غير العادية التي جرت منذ ثماني سنوات خلت.

(رافيللو) مكان يبعث على البهجة، فيها فندق صغير وجميل التقينا فيه بعض الناس الرائعين: الآنستين (روبنسون) اللتين مضى على وجودهما ستة أسابيع ومعهما (أوستيس) ابن أخيهما، وهو فتى يبلغ الرابعة عشرة في ذلك الحين. والسيد (ساندباتش) الذي مضى على نزوله بعض الوقت أيضاً. كان يشغل منصب راعٍ لأبرشية في شمال إنكلترا، وأجبر على الاستقالة من منصبه بحجة اعتلال صحته. خلال قضائه فترة النقاهة في (رافيللو) تولى مسؤولية تعليم (أوستيس)– الذي يعاني من ضعف في قدراته العقلية حينئذ– وسعى لتأهيله للالتحاق بإحدى مدارسنا العامة العظيمة. ثم هناك السيد (ليلاند) وهو فنان واعد. وأخيراً هناك صاحبة الفندق الرائعة، سنيورة (سكافيتي)، والنادل الظريف (عمانوئيل) الذي يجيد الإنكليزية –رغم أنه لم يشهد أحداث الفترة التي أتحدث عنها لأنه كان يزور والده المريض.

أقول بجرأة إننا –أنا وزوجتي وابنتي– شكلنا إضافة غير مرغوب فيها بالنسبة لهذه الجماعة الصغيرة. ورغم أنني أحببت معظم أفراد المجموعة بقدر معقول إلا أنني لم أحب اثنين من المجموعة على الإطلاق. إنهما الفنان (ليلاند) وابن أخ الآنستين (روبنسون)، المدعو (أوستيس).

كان (ليلاند) ببساطة مغروراً وبغيضاً، وبما أني سوف أعرض مثل هذه النوعيات بالتفصيل أثناء سردي لقصتي فلست مضطراً للإطناب في ذكرها في هذا المقام. أما بالنسبة لـ (أوستيس) فهناك أمر إضافي آخر، إذ كان مثيراً للنفور بشكل غير معقول.

إني مغرم بالأولاد بشكل عام، وكان شخصية تجتذب المودة. عرضنا عليه –أنا وابنتاي– أن نصحبه في نزهة.

–"لا إن المشي ضرب من ضروب المشقة".

بعدئذ طلبت منه أن يأتي ويستحم.

–"لا، إنه لا يجيد السباحة".

قلت: "على كل صبي إنكليزي أن يتقن السباحة، سأعلمه بنفسي".

قالت الآنسة (روبنسون): "هيا يا عزيزي (أوستيس)، إنها فرصة لك".

لكنه قال إنه يخاف الماء! –صبي يخاف!– بالطبع لم أقل أي شيء آخر.

ما كنت لأهتم بالأمر بهذا الشكل لو أنه كان غلاماً مجداً بالفعل، لكنه لم يكن يلعب بنشاط ولا يعمل بجد. أكثر ما يفضله لشغل وقت فراغه هو الاسترخاء على كرسي مريح في الممر، والتسكع على طول الطريق العام، وإثارة الغبار بقدميه وكتفاه محنيتان إلى الأمام. من الطبيعي أن تكون ملامحه شاحبة. وصدره ضيقاً، وعضلاته ضامرة. تعتقد عمتاه أنه مرهف، وأن التدريب هو ما يحتاج إليه فعلاً.

في ذلك اليوم الذي نذكره كنا قد تهيأنا للقيام برحلة في غابة الكستناء –

كلنا عدا (جانيت) التي تخلفت لإنهاء لوحة الكاتدرائية التي ترسمها بألوان مائية- وأخشى أنها تجربة غير ناجحة.

أعود إلى هذه التفاصيل التي لا تمت بصلة إلى الموضوع لأني لا أستطيع في ذهني أن أفصل بينها وبين أحداث ذلك اليوم، وكذلك هو حال المناقشة التي دارت خلال الرحلة: كل ذلك طُبع في ذاكرتي. بعد ساعتين من الصعود تركنا الحمير التي حملت الآنسة (روبنسون) وزوجتي، وانطلقنا سيراً على الأقدام نحو قمة التل- علمت أن الاسم المفضل الذي يطلقونه عليه (فاللون فونتانا كاروزو).

زرت العديد من الأماكن الجميلة قبلاً. لكني لم أجد المتعة إلا في القليل منها. ينتهي الوادي بحفرة واسعة على شكل فنجان تصب فيه مجاري السيل المتألقة القادمة من التلال الشديدة الانحدار والمحيطة بالوادي. كان الوادي ومجاري السيل وخطوط التلال الفاصلة بين المجاري مغطاة بأشجار الكستناء ذات الأوراق الغزيرة، وبذلك بدا المنظر العام مثل كف خضراء ذات أصابع كثيرة، وراحتها متجهة نحو الأعلى، تنشب أظافرها باضطراب لتبقينا في قبضتها. أما في قاع الوادي السحيق فكنا نرى (رافيللو) والبحر. لكن ذلك لم يكن سوى علامة لعالم آخر.

قالت ابنتي (روز): "أوه، يا له من مكان كامل الجمال. يا للصورة الرائعة التي يمكن أن يشكلها!"

قال السيد (ساندباتش): "نعم، سيكون مدعاة للفخر لكثير من المعارض الأوربية الشهيرة أن تعلق على جدرانها لوحة بعشر جمال هذا المنظر".

قال (ليلاند): "بالمقابل ستكون صورة فقيرة جداً. إنها ليست لوحة مرسومة في واقع الأمر".

قالت له (روز) باحترام أكثر مما يستحق: "ولم ذلك؟"

فأجابها: "انظري، في المقام الأول، كيف يمضي خط التل عمودياً نحو السماء بشدة. إنه بحاجة إلى انقطاع وتعرج. وحيثما وقفنا لا يمكننا أن نحيط

بالمنظر كاملاً. إضافة إلى ذلك فإن الألوان بمجملها رتيبة وغير متقنة".

تدخلت في الحديث قائلاً: "إني لا أفقه كثيراً في أمور الرسم، ولا أجرؤ على تعلم ذلك، لكني أعرف الجمال عندما أراه. وأنا في غاية السرور لهذا المنظر".

قالت الآنسة (روبنسون) الكبرى: "بالفعل، ومن ذا الذي لا يُسر لهذا المنظر!"

كذلك قال السيد (ساندباتش).

قال السيد (ليلاند): "آه. كلكم تخلطون بين رؤية الفنان للطبيعة وبين رؤية المصور".

كانت (روز) المسكينة قد أحضرت معها آلة التصوير، لذلك ظننت أن هذه الكلمات فظة دون أدنى شك، لم أشأ أن أسبب أي إزعاج؛ لذا استدرت مبتعداً وقمت بمساعدة زوجتي والآنسة (ماري روبنسون) في إعداد الغداء، لم يكن غداءً ظريفاً جداً.

نادت العمة: "(أوستيس) تعال وساعدنا هنا".

كان في مزاج سيئ ذلك الصباح، فهو كالعادة لم يكن راغباً في المجيء، وسمحت له عمتاه أن يتوقف في الفندق ليناقش (جانيت). لكني، بعد استئذان عمتيه، تحدثت معه بحدة نوعاً ما حول التدريب، وكانت النتيجة أنه جاء معنا، لكنه كان أكثر صمتاً وكآبة من المعتاد.

لم تكن الطاعة نقطته القوية. ظل يناقش بإلحاح كل أمر صادر إليه، ولا ينفذه إلا متذمراً. وكان لزاماً علي أن أصر على التنفيذ الفوري ودون تذمر في حال لو رزقت بولد.

أجاب في النهاية: "أنا.. آتٍ.. يا عمتي.. ماري." وراح يضيع الوقت في معالجة قطعة من الخشب ليصنع منها ناياً، وحرص كل الحرص ألا يصل إلينا قبل الانتهاء منها.

قلت: "حسن، حسن، يا سيدي. إنك تتمشى في نهاية الأمر واستفدت من جهودنا".

تثاءب لأنه لم يقدر على تحمل وجود من يمازحه. أصرت الآنسة (ماري) دون وجه حكمة، على إعطائه جناح الدجاجة، وذلك رغم كل محاولاتي لثنيها عن ذلك. أتذكر أني عشت لحظة من الغيظ عندما فكرت في ذلك، فبدلاً من الاستمتاع بالشمس والهواء والغابة، اشتركنا جميعاً في جدال حول حمية صبي أفسده الدلال.

لكن، بعد الغداء، غاب عن أبصارنا قليلاً. انسحب إلى جذع شجرة، وبدأ ينزع القشور عن نايه. صرت ممتناً لرؤيته منشغلاً ولو لمرة واحدة بطريقة ما. استلقينا واسترخينا.

إن غابات الكستناء الجنوبية الرائعة تلك ليست سوى غابات ضئيلة بالمقارنة مع غابات الشمال الكثيفة، لكنها تغطي منعرجات التلال والأودية بشكل ممتع جداً، غير أن هذا الغطاء ينكشف في بقعتين، وكنا نجلس في إحداهما.

وبسبب تلك الأشجار القليلة المقطوعة انفجر (ليلاند) في اتهام المالك.

صاح قائلاً: "كل الشعر ينبثق من الطبيعة، بحيراتها ومستنقعاتها جفت تدريجياً، بحارها رُدمت، وغاباتها قُطعت. نرى فظاظة الدمار وهي تتوسع".

كانت لدي بعض الخبرة في شؤون الأملاك الحراجية فأجبته بأن عملية قطع الأشجار ضرورية جداً من أجل سلامة الأشجار الضخمة. إضافة إلى ذلك، من غير المنطقي توقع أن يحجم المالك عن استثمار أراضيه ليحصل على دخل منها.

-"إذا نظرت إلى الموضوع من زاوية تجارية قد تشعر بالرضا حيال نشاط المالك. لكن بالنسبة لي فإن مجرد فكرة أن تتحول الشجرة إلى نقد أمر مثير للاشمئزاز".

قلت بأدب: "لا أرى سبباً لاحتقار هبات الطبيعة لأنها ذات قيمة".

لم أوقفه عن الكلام فتابع قائلاً: "غير مهم. إننا ننغمس في السوقية بيأس، ولا أستثني نفسي من هذا. بسببنا. ويا للخجل، هجرت النيريدات[25] البحار والأوريدات[26] الجبال ولم تعد الغابات تظلل (بان)[27] ".

صاح السيد (ساندباتش) بصوت رخيم يملأ الوادي وكأنه كنيسة خضراء عظيمة: "(بان). لقد مات (بان)، ولهذا لم تعد الغابات تظلله. "وشرع في سرد القصة المدهشة للبحارة الذين كانوا يبحرون قريباً من الشاطئ عندما وُلد المسيح وسمعوا ثلاث مرات صوتاً مرتفعاً يقول: "لقد مات الإله العظيم (بان)".

قال (ليلاند): "نعم. لقد مات الإله (بان). "وأحجم عن التظاهر بذلك البؤس المصطنع الذي يحُب الفنانون الانغماس فيه. ثم انطفأ سيجاره فاضطر لطلب عود ثقاب مني. قالت (روز): "يا لروعة هذا الحديث. أتمنى لو أني عرفت بعضاً من التاريخ القديم".

قال السيد (ساندباتش): "إنه لا يستحق اهتمامك. إيه، (أوستيس)؟"

كان (أوستيس) قد فرغ من صنع نايه، فنظر إلى الأعلى بعبوس نزق تسمح عمتاه له به. ولم يرد.

تناولت المحادثة مواضيع مختلفة ثم انتهت. كنا في عصر يوم مشرق من شهر أيار، وأضفى اللون الأخضر الفاتح لأوراق أشجار الكستناء الفتية لوناً جميلاً مختلفاً عن زرقة السماء الداكنة. كنا جميعاً جلوساً عند حافة الفسحة الخالية من الأشجار مأخوذين بالمنظر الجميل، وظل أشجار الكستناء خلفنا ضئيل على نحو ظاهر. خمدت كل الأصوات –على الأقل تلك الأصوات التي أذكرها: تقول الآنسة (روبنسون) إن سكون الطيور كان الإشارة الأولى للقلق الذي بان لها. تلاشت كل الأصوات، عدا ذلك، على البعد.

تمكنت من سماع صوت فرعين ضخمين من شجرة كستناء يتعاركان في

[25] نيريد (Nereid) : حورية من حوريات البحر التي زعمت الأساطير الإغريقية أنهن من بنات إله البحر (نيروس).
[26] أوريد (Oread): حورية من حوريات الجبال التي ذكرت في الأساطير الإغريقية.
[27] بان (Pan): إله الغابات والمراعي عند الإغريق.

الوقت الذي كانت فيه الشجرة تترنح. ثم أخذ صوت العراك يخف شيئاً فشيئاً، وأخيراً خبا ذلك الصوت أيضاً. لما نظرت إلى الأصابع الخضراء للوادي كان كل شيء ساكناً بلا حراك، وراح ذلك الشعور بالقلق الذي يعاني منه المرء عندما تسكن الطبيعة يستحوذ علي.

فجأة هزنا جميعاً صوت ناي (أوستيس) الحاد. لم أسمع في حياتي آلة موسيقية تطلق مثل هذا الصوت النشاز الذي يصم الآذان.

قالت الآنسة (ماري روبنسون): "عزيزي (أوستيس). عليك أن تفكر في رأس عمتك المسكينة (جوليا)".

أما (ليلاند)، الذي كان من الواضح أنه يغط في النوم، فقد استوى قاعداً. وعلق بقوله: "إنه ليدهشني جهل هذا الصبي لكل ما هو رفيع وجميل. ينبغي ألا أظن أنه وجد الطريقة التي يفسد بها سرورنا".

ثم خيم علينا الصمت المثير للقلق مرة ثانية. كنت حينئذ واقفاً أراقب نسمات الريح التي تطارد أوراق الشجيرات المقابلة لنا، وتحيل لونها الأخضر الفاتح إلى أخضر قاتم وهي تخطر فوقها. انتابني شعور واهم منذر بالشر؛ لذا استدرت، ولدهشتي وجدت أن الجميع كانوا وقوفاً على أقدامهم يراقبون المشهد أيضاً.

من المستحيل وصف ما جرى بعد ذلك وصفاً منطقياً مترابطاً، لكني أخجل من الاعتراف بذلك، رغم أن السماء الزرقاء المشرقة كانت فوقي، وغابات الربيع الخضراء تحتي، وألطف الأصدقاء حولي، ورغم كل ذلك فزعت بشكل فظيع، فزعت لدرجة لا أريد أن أصل إليها ثانية في حياتي، فزعت بشكل لم أعرفه من قبل ولن أعرفه بعد الآن. كما أنني شاهدت في عيون الآخرين خوفاً مربكاً خالياً من المشاعر، حاولت أفواههم أن تنطق، وأيديهم أن تومئ، لكن دون طائل، رغم أن كل ما يحيط بنا كان مزدهراً وجميلاً وصامتاً، وكان كل شيء ساكناً دون حراك، فقد بدأت هبات الريح تطوف فوق السفح الذي نقف عليه.

ما تحرك في البداية لم يسكن أبداً. يكفي القول إنه في ثانية واحدة كنا ننتزع أنفسنا هاربين على سفح التل. (ليلاند) في المقدمة، يليه السيد (ساندباتش)، بعده زوجتي، لكني لم أبصر إلا لوهلة فقط، إذ أني ركضت عبر المساحة الصغيرة الخالية من الأشجار وعبر الغابة وفوق الأعشاب والصخور وتحت وابل من البراعم الجافة المنهمرة نحو الوادي.

ربما صارت السماء سوداء عندما ركضت، والأشجار عبارة عن أعشاب قصيرة، وسفح التل طريقاً مستوياً؛ لأني لم أسمع شيئاً، ولم أبصر شيئاً، ولم أشعر بشيء، رغم أن قنوات الإحساس والإدراك لم تكن مغلقة. لم يكن خوفاً روحياً كما عرفه المرء في أوقات أخرى، بل كان خوفاً مادياً عارماً وقاسياً، يضرب على الآذان ويلقي غشاوة على العيون، ويملأ الفم بطعم بغيض. لم يكن البقاء على قيد الحياة خزياً عادياً، لأني كنت خائفاً، لا كإنسان، بل كحيوان.

(2)

لا أستطيع وصف خلاصنا أفضل من وصف بدايتنا؛ لأن خوفنا انتهى كما بدأ، دون سبب. فجأة استطعت أن أبصر، وأن أسمع، وأن أسعل، وأن أبصق. عندما نظرت إلى الخلف شاهدت أن الآخرين قد توقفوا أيضاً. وخلال مدة وجيزة تجمعنا كلنا، رغم أن وقتاً أطول قد مر قبل أن نقدر على الكلام، ووقتاً أطول قبل أن نجرؤ على ذلك.

لم يصب أحد منا بأذى بالغ. زوجتي المسكينة لوت كاحلها، (ليلاند) كسر أحد أظافره على جذع شجرة، وأنا جرحت أذني، ولم ألحظ ذلك إلا عندما توقفت.

كنا سكوتاً، نحدق في وجوه بعضنا بعضاً. فجأة أطلقت الآنسة (ماري روبنسون) صيحة فظيعة: "أوه، أيتها السماء الرحيمة! أين (أوستيس)؟ "وكادت أن تهوي لولا أن أمسك بها السيد (ساندباتش).

قالت ابنتي (روز) التي كانت أكثرنا هدوءاً: "يجب أن نرجع أدراجنا،

يجب أن نعود في التو. لكنني آمل، وأشعر بأنه سليم".

أما جبن (ليلاند) فقد دفعه إلى الاعتراض، لكن عندما وجد نفسه في جانب الأقلية، وخشية أن يبقى بمفرده، استسلم للغالبية.

قمنا أنا و (روز) بمساعدة زوجتي المسكينة، وقام السيد (ساندباتش) والآنسة (روبنسون) بمساعدة الآنسة (ماري). رجعنا ببطء صامتين، واستغرقنا أربعين دقيقة في صعود الممر الذي هبطناه في عشر دقائق.

كان حديثنا غير مترابط، وهذا أمر طبيعي، لم يرغب أحد منا في تقديم رأيه عما جرى. كانت (روز) أكثرنا ثرثرة: وروعتنا جميعاً بقولها إنها كانت ستظل حيثما هي.

قال السيد (ساندباتش): "أتعنين أنك لم –أنك لم تشعري بأنك مضطرة للفرار؟"

–"أوه، لقد شعرت بالخوف طبعاً. "كانت بهذا أول من استخدم الكلمة "لكني شعرت بطريقة ما لو أني تمكنت من التغلب عليه لكان الأمر مختلفاً، أي أني لن أخاف أبداً، وهكذا رحت أحدثكم".

لم تعبر (روز) عن ذاتها بطريقة صريحة كهذه من قبل أبداً، ولا زالت. إنه لفخر عظيم بالنسبة لها، وهي أصغرنا سناً، أن تستعيد رباطة جأشها في ذلك الوقت العصيب.

ومضت تقول: "كان علي أن أتوقف، هذا ما اعتقدته، لو أني لم أشاهد أمي وهي تركض".

طمأنتنا تجربة (روز) قليلاً حيال (أوستيس). لكن شعوراً بالخطر سيطر علينا جميعاً ونحن نتسلق بصعوبة المنحدرات المغطاة بأشجار الكستناء بالقرب من المساحة الصغيرة الخالية من الأشجار. عندما وصلنا إلى تلك البقعة كانت ألسنتنا تتدلى من أفواهنا. وهناك، على الطرف الآخر حيث توجد بقايا غدائنا، كان (أوستيس) مستلقياً على ظهره دون حراك.

بعد أن استحضرت شيئاً من تفكيري صرخت فوراً: "هيي، أنت أيها القرد

الصغير! انهض!"

لكنه لم يستجب لي، كما أنه لم يرد عندما تحدثت معه عمتاه المسكينتان. ولشدة فزعي الذي لا يمكن وصفه شاهدت سحلية من تلك السحالي الخضراء تقفز خارجة من تحت كمه عندما وصلنا إليه.

وقفنا نراقبه وهو مستلق بسكون، بدأت أحس بوخز في أذني متوقعاً انفجار العويل والدموع.

خرت الآنسة (ماري) على ركبتيها بجانبه ولمست يده المنكمشة والتي التف عليها العشب الطويل. عندما لمسته فتح عينيه وابتسم.

شاهدت تلك الابتسامة المميزة منذ ذلك الحين على وجه صاحبها، وعلى صوره المعدة للطبع على أوراق الزينة. لكن، حتى ذلك الحين، ظل (أوستيس) يرسم على وجهه ذلك التجهم الساخط العنيد، ولم نكن كلنا قد اعتدنا على تلك الابتسامة القلقة، والتي بدت بدون سبب دقيق.

أمطرته عمتاه بالقبل، التي لم يقابلها بالمثل، ثم خيم صمت حذر. بدا (أوستيس) طبيعياً وغير مضطرب؛ رغم أنه ينبغي أن يصاب بالدهشة نتيجة لسلوكنا غير العادي، ولو لم يمر بتجربة مدهشة شخصياً. حاولت زوجتي، ببراعة معدة سلفاً، أن تتصرف وكأن شيئاً لم يحدث.

قالت وهي تجلس لتريح قدميها: "حسن يا سيدي (أوستيس)، كيف أمضيت وقتك منذ أن تركناك؟"

-"شكراً لك يا سيدة (تايتلر). لقد كنت سعيداً جداً".

-"وأين كنت؟"

-"هنا"

-"وبقيت مستلقياً طوال الوقت أيها الصبي الكسول؟"

-لا. ليس طوال الوقت".

-"ماذا كنت تفعل قبل ذلك".

-"أوه، كنت واقفاً أو جالساً".

-"تقف وتجلس دون أن تفعل شيئاً! ألا تعرف الشعر الذي يقول [يجد الشيطان بعض الأذى الساكن لـ..]."

انطلق صوت السيد (ساندباتش): "أوه سيدتي العزيزة، صه! صه!"

سكتت زوجتي التي جرحت المقاطعة مشاعرها بشكل طبيعي ومضت مبتعدة. دهشت لرؤيتي (روز) تحتل مكانها على الفور، وبحرية أكثر من التي تبديها عادة، مررت أصابعها عبر شعر الصبي الأشعث.

قالت بسرعة: "(أوستيس)! (أوستيس)! أخبرني بكل شيء- كل شيء بالتفصيل".

استوى قاعداً ببطء، إذ كان مستلقياً طوال الوقت.

همس قائلاً: "أوه (روز).. "زاد فضولي فاقتربت لسماع ما سيقوله. عندما فعلت ذلك لمحت آثار أظلاف لبضعة من حيوانات الماعز على الأرض الرطبة تحت الأشجار.

علقت على ذلك بقولي: "يبدو أن بعض الماعز قد جاءت لزيارتك. لا أعلم أنها تأتي إلى هنا للرعي".

انتصب (أوستيس) على قدميه بمشقة وجاء ليرى، ولما رأى الآثار استلقى وتدحرج فوقها مثل كلب يتدحرج وسط القاذورات.

بعدئذ خيم صمت كصمت القبور لم يقطعه إلا حديث السيد (ساندباتش) الهادئ.

قال: "أصدقائي الأعزاء من الأفضل أن نعترف بالحقيقة بشجاعة. أعرف أن ما سأقوله الآن هو ما تشعرون به جميعكم. لقد كان إبليس قريباً منا متجسداً بصورة حية. وربما يكشف لنا الزمن عن بعض الأذى الذي ألحقه بنا. لكن، في الوقت الراهن، بالنسبة لي ومهما يحدث، أتمنى أن أصلي شكراً لهذا الخلاص الرحيم".

بهذه الكلمات جثا، وجثوت أنا أيضاً لدى رؤيتي الآخرين يقومون بذلك، رغم أني لا أؤمن بأن الشيطان يمكنه أن يهاجمنا بصورة مرئية، كما قلت للسيد (ساندباتش) فيما بعد. أتى (أوستيس) أيضاً وجثا بصمت بين عمتيه بعد أن أشارت له عمته.

لكن عندما فرغنا من الصلاة نهض على الفور وشرع في مطاردة شيء ما.

قال: "لماذا؟ لقد شطر أحدهم نايي إلى نصفين".

[كنت قد رأيت (ليلاند) يحمل سكيناً مفتوحة بيده، وهو فعل مشبوه لا أستطيع إثباته بسهولة].

استأنف قائلاً: "حسن، إن الأمر ليس هاماً".

قال السيد (ساندباتش): "ولم ليس هاماً؟" محاولاً بهذا الإيقاع بـ (أوستيس) ليحدثنا عن تلك الساعة الغامضة.

-"لأنه لم تعد بي حاجة إليه".

-"لماذا؟"

عندئذ ابتسم، وحيث لم يكن لدى أحد أي كلام يقوله، انطلقت بأقصى سرعة عبر الغابة وأمسكت بحمار لأحمل عليه زوجتي المسكينة إلى الفندق. لم يحدث شيء في غيابي، سوى أن (روز) طلبت من (أوستيس) أن يخبرها بما جرى، هذه المرة أشاح بوجهه بعيداً ولم يجبها ولو بكلمة.

حالما عدت انطلقنا جميعاً. سار (أوستيس) بصعوبة، وغالباً بألم، لذلك عندما وصلنا إلى بقية الحمير رغبت عمتاه في أن يعتلي أحدها، وأن يركبه طوال طريق العودة إلى الفندق. كنت قد تبينت قاعدة وهي ألا أتدخل إطلاقاً بين الأقارب، لكني خرقت القاعدة في هذا الموضع. وعندما انتهينا كنت محقاً جداً، فالتجربة القاسية بدأت بإذابة خمول (أوستيس) وتليين عضلاته المتيبسة. سار برجولة، لأول مرة في حياته، شامخ الرأس، وهو يستنشق نفساً عميقاً ينفخ به صدره. ألمحت راضياً إلى الآنسة (ماري روبنسون) أن (أوستيس) بدأ أخيراً

يشعر بالفخر في مظهره الشخصي.

تنهد السيد (ساندباتش) وقال إنه تجب مراقبة (أوستيس) بحذر لأن أحداً منا لم يقدر على فهمه بعد. وتنهدت أيضاً الآنسة (ماري روبنسون) التي تقتدي به كثيراً، بل وأكثر من ذلك في اعتقادي.

قلت: "هيا، هيا يا آنسة (روبنسون)، إن (أوستيس) لا يشكو من شيء. إن تجاربنا هي الغريبة، وليس هو، لقد دهش لمغادرتنا المفاجئة، ولهذا بدا غريباً جداً عندما عدنا. إنه سوي تماماً، ولو افترضنا أنه غير سوي فحالته تتحسن".

قال (ليلاند): "وهل تأليه الألعاب الرياضية، وعبادة الأنشطة البربرية يمكن اعتبارها تحسناً؟" وحدق بعين ملؤها الأسى بـ (أوستيس) الذي توقف ليتسلق صخرة ويلتقط بعضاً من نبات (بخور مريم)[28] ، وتابع قائلاً: "والرغبة المحمومة لقلع الأشياء الجميلة التي حبتنا الطبيعة بها، هي تُعتبر تحسناً أيضاً؟"

إن الرد على هذه الملاحظات ليس إلا ضرباً من ضروب إضاعة الوقت. بخاصة عندما تصدر هذه الملاحظات من فنان فاشل يعاني من إصابة إصبع من أصابعه. حولت الحديث بسؤالي عما يجب علينا أن نقوله في الفندق. بعد قليل من المناقشة، تم الاتفاق على ألا نقول شيئاً، سواء في الفندق، أو في رسائلنا التي سوف نرسلها إلى أهلينا. إن قول الحقيقة الملحة، الذي لا يتسبب إلا بالذهول والإزعاج لسامعيها، هو تصرف خاطئ في رأيي، وبعد طول نقاش، حملت السيد (ساندباتش) على الإذعان لوجهة نظري.

لم يشارك (أوستيس) في نقاشنا، كان يركض كصبي حقيقي في الغابة التي تقع على يميننا. حال شعور غريب بالخجل بيننا وبين مكاشفته بصراحة عن خوفنا. كان من المنطقي أن نتوصل إلى نتيجة مفادها أن هذا لن يكون له إلا القليل من التأثير عليه.

---

[28] بخور مريم: نبتة عشبية ذات أزهار جميلة.

لذلك اضطربنا عندما عاد نحونا حاملاً حزمة من أزهار الأكانثوس، وهو ينادي: "هل تتوقعون أن نجد (جينارو) عندما نعود؟"

(جينارو) هو نادل مؤقت، أخرق، وصياد وقح، قدم من (مينوري) ليحل مكان (عمانوئيل) الظريف والذي يجيد الإنكليزية.

بالنسبة له فإننا ندين له بغدائنا، ولم أستطع أن أفهم السبب الذي يدفعه لرؤيته، ما لم يكن الاستهزاء بسلوكنا.

قالت الآنسة (روبنسون): "نعم، بالطبع سيكون هناك. لم تسأل يا عزيزي؟"

-"أوه، أظن أني أحب رؤيته".

فرقع السيد (ساندباتش) بإصبعه قائلاً: "ولماذا؟"

-"لأني، لأني أريد ذلك. أريد ذلك. لأني، لأني أريد.." وراح يرقص بعيداً نحو قلب الغابة المظلم على أنغام كلماته.

قال السيد (ساندباتش): "هذا غير عادي على الإطلاق. هل أحب (جينارو) من قبل؟".

قالت (روز): "لم يمض على وجود (جينارو) سوى يومين، وأعلم أنهما لم يتبادلا الحديث إلا مرات معدودة".

كانت معنويات (أوستيس) ترتفع في كل مرة يعود فيها من الغابة. جاءنا مرة وهو يصيح مثل هندي متوحش، ومرة ثانية اعتقد أنه كلب، وفي مرة ثالثة عاد وبين ذراعيه أرنب بري مسكين مصاب بالدوار، ويخشى أن يتحرك. كان يزداد صخباً حسب ظني، وسررنا جميعاً لمغادرتنا الغابة وهبوطنا درجات الممر المؤدي إلى (رافيللو). كان الوقت متأخراً، وبدأ الظلام بالهبوط فسرنا بأقصى سرعة، و (أوستيس) يقفز في مقدمتنا مثل عنزة.

في المكان الذي يلتقي فيه الممر المتدرج بالطريق الأبيض وقعت الحادثة التالية غير العادية لذلك اليوم غير العادي. كان هناك ثلاث نسوة واقفات

بجانب الطريق. كن عائدات من الغابة مثلنا، ووقفن ليضعن حزم الحطب الثقيلة فوق الحاجز المنخفض للطريق. توقف (أوستيس) أمامهن، وبعد لحظة من التردد خطا نحوهن وطبع قبلة على خد المرأة الواقفة من جهة اليسار.

قال السيد (ساندباتش) متعجباً: "صديقي الطيب، هل فقدت عقلك نهائياً؟"

لم يقل (أوستيس) شيئاً، لكنه قدم بعضاً من أزهاره إلى المرأة العجوز، ثم مضى مسرعاً. نظرت إلى الوراء فرأيت أن رفيقتي المرأة العجوز كانتا أكثر دهشة منا مما جرى. أما هي فقد وضعت الأزهار في صدرها وتمتمت بالبركات.

هذه التحية للمرأة العجوز كانت المثال الأول لسلوك (أوستيس) الغريب، ودهشنا لذلك وأخذنا حذرنا. لم تكن هناك فائدة من الحديث معه، لأنه إما أن يقدم إجابات سخيفة، وإما أن يمضي مبتعداً دون أن يجيب على الإطلاق.

لم يتطرق في طريق عودته إلى ذكر (جينارو)، فأملت أن يكون قد نسي الموضوع. لكن عندما وصلنا إلى (بياتزا)، أمام الكاتدرائية، صاح بأعلى صوته: "(جينارو)! (جينارو)!" وركض صاعداً الدرب القصير المفضي إلى الفندق. كما كان متأكداً فقد وجد (جينارو) في نهاية الممر وقد برز ذراعاه وساقاه من بزة النادل الظريف الصغير الذي يجيد الإنكليزية، وفوق رأسه قبعة الصيادين القذرة– لقد اعترفت صاحبة الفندق المسكينة بأنها مهما بذلت من جهد للإشراف على تحسين مظهره فإنه يعمل دوماً على الإخلال بزينته قبل أن تنتهي منه.

وثب (أوستيس) لملاقاته، وقفز في أحضانه، وطوق عنقه بذراعيه. لم يحدث هذا أمامنا نحن فقط، بل بوجود صاحبة الفندق وخادمة غرف النوم والبوابة ، وسيدتين أمريكيتين جاءتا قبل بضعة أيام للإقامة في الفندق الصغير.

إني أصر دوماً على التصرف بأسلوب مهذب تجاه الإيطاليين، وإن كانوا لا يستحقون ذلك غالباً، لكن هذا السلوك الودي غير المميز يعد أمراً صعباً،

ولا يـؤدي إلا إلــى رفــع الكلفــة والإهانــة للجميــع. انتحيـت جانبـاً بالآنسـة (روبنسون)، وطلبت منها أن تسمح لي أن أتحدث بجدية مع (أوستيس) حول موضوع التعامل مع أفراد أقل منه مقاماً. وافقت على طلبي، لكني قررت أن أنتظر إلى أن تهدأ قليلاً حال الصبي المثير للسخرية بعد هذا اليوم المثير. في غضـون ذلـك قـام (جينـارو) بحمـل (أوسـتيس) إلـى الفنـدق بـدلاً مـن إحضـار طلبات السيدتين الجديدتين، وكأن ذلك هو الأمر الطبيعي في العالم.

سمعته وهو يمر بجانبي يقول: "أو كابيتو" هذه العبارة باللغة الإيطالية تعني [لقد فهمت]، لكني لم أفهم القصد من هذه الكلمات؛ لأن (أوستيس) لم يتحدث إليه. زاد هذا من ارتباكنا، وفي اللحظة التي جلسنا فيها إلى مائدة العشاء كانت تخيلاتنا وألسنتنا قد استنفدت كل ما لديها.

حذفت من هذه الرواية التعليقات المختلفة التي أطلقت، رغم أن بعض هذه التعليقات قيمة وتستحق التدوين. لكن، لمدة ثلاث أو أربع ساعات، عبر سبعة منا عن الارتباك بسيل من عبارات التعجب المناسبة وغير المناسبة. حاول البعض أن يربط بين سلوكنا عصر اليوم وبين سلوك (أوستيس) الآن. البعض الآخر لم ير وجود أي علاقة على الإطلاق. كان السيد (ساندباتش) لا يزال يعتقد باحتمال تأثيرات الشيطان، ويقول إنه يجب أن يُعرض على طبيب أيضاً. أما (ليلاند) فقد رأى بمفرده أن الأمر هو عبارة عن تطورات في شخصية "ذلك الصبي الصامت المحافظ". أكدت (روز)، ولدهشتي، أن كل ما جرى يمكن التغاضي عنه، في حين بدأت أرى أن الغلام بحاجة إلى جلد عنيف. أصـيبت الآنسـتان (روبنسـون) بـالحيرة وسـط هـذه الآراء المتعارضـة، ومالتا في البداية إلى القيام بمراقبة دقيقة، ثم إلى الإذعان، ثم إلى العقاب الجسدي، ثم إلى ملح (إينو) بنكهة الفاكهة.

مر العشاء بسلام، رغم أن (أوستيس) كان مضطرباً بشكل فظيع، ورغم أن (جينارو)، كالمعتاد، قد أسقط السكاكين والملاعق، وتنحنح وتنخع. لم يكن يعرف إلا بضع كلمات إنكليزية، وكنا نحدثه بالإيطالية ليعرف ما هي طلباتنا. طلـب (أوسـتيس)، الـذي اسـتعاد بعـض نشـاطه، قلـيلاً مـن البرتقـال. ولشـدة

انزعاجي، استخدم (جينارو) في رده ضمير المتكلم بصيغة المفرد- وهي صيغة لا تستخدم إلا في الحديث بين شخصين متساويين في المرتبة الاجتماعية وتربطهما علاقة ودية. لقد جلب (أوستيس) ذلك على نفسه، لكن وقاحة من هذا القبيل كانت مهينة لنا جميعاً، فقررت أن أتكلم، وأن أتكلم على الفور.

عندما سمعته ينظف الطاولة مضيت إليه، وبعد أن استحضرت لغتي الإيطالية أو النابولية بالأحرى – فاللهجات العامية الجنوبية رديئة جداً- قلت له: "(جينارو)! سمعتك تخاطب سنيور (أوستيس) بـ (تي)".

-"هذا صحيح".

-"أنت مخطئ في هذا. عليك أن تستخدم (لي) أو (فوا)، فهي صيغة أكثر تأدباً. وتذكر أنه عليك أن تتصرف معه باحترام دوماً، وإن كان سنيور (أوستيس) يبدو سخيفاً وأحمق بعض الأحيان، على سبيل المثال بعد ظهر اليوم؛ لأنه شاب إنكليزي نبيل، وأنت لست سوى صياد إيطالي فقير".

أعلم يقيناً أن الحديث كان متعجرفاً جداً، لكن باللغة الإيطالية يمكنك أن تقول أشياء لا تحلم أن تقولها باللغة الإنكليزية، أضف إلى ذلك، أنه من الخطأ أن تتحدث برقة مع أشخاص من تلك الطبقة، إنك إذا لم توضح الأمور لهم بصراحة فيسرهم أن يسيئوا فهم قصدك عن خبث. لو وجهت مثل هذه الملاحظات إلى صياد إنكليزي شريف لوجه لكمة بقبضة يده إلى عيني، لكن الإيطاليين الحقراء المنحطين لا يتمتعون بالأنفة.

تنهد (جينارو) وقال: "هذا صحيح".

قلت: "صحيح تماماً".

ثم استدرت لأمضي. لكنه أثار سخطي عندما سمعته يضيف قائلاً: "لكن هذا غير مهم أحياناً".

-"صحت فيه: "ماذا تقصد"؟

اقترب مني وهو يومئ بإصبعه، وقال: "سنيور (تايتلر) إني أرغب في أن

أقول لك هذه الكلمات. إذا طلب مني (أوستازيو) أن أخاطبه مستخدماً (فوا) فسوف أخاطبه مستخدماً (فوا)، وإلا فلا".

بهذه الكلمات أمسك بالصينية التي وضع عليها آنية العشاء وانطلق خارج الغرفة، وسمعت صوت تحطم كأسين على أرض الساحة.

غضبت أشد الغضب، وخرجت لمقابلة (أوستيس)، لكنه كان قد أخلد إلى النوم. أما صاحبة الفندق التي كنت أود التحدث معها فقد كانت مشغولة. بعد المزيد من التساؤلات الغامضة التي طرحناها بطريقة غير مفهومة نظراً لوجود(جانيت) والسيدتين الأمريكيتين، ذهبنا جميعاً إلى النوم أيضاً بعد يوم مرهق وغير عادي على الإطلاق.

(3)

لكن النهار لم يكن شيئاً يذكر مقارنة بالليل.

أظن أني قد نمت حوالي أربع ساعات عندما استيقظت فجأة ظاناً أني سمعت ضجة في الحديقة، وعلى الفور، وقبل أن أفتح عيني، تملكني خوف فظيع بارد– ليس خوفاً من شيء يجري، كالذعر الذي انتابنا في الغابة، بل خوفاً من شيء قد يحدث.

تقع غرفتنا في الطابق الأول، وتطل على الحديقة– أو الرواق. إنه عبارة عن قطعة من الأرض على شكل إسفين مغطاة بالورود والعرائش، وتخترقها بعض الممرات الإسفلتية. يتاخم الرواق الجانب الأصغر من الفندق، ويحيط بالطرفين الطويلين جدار لا يرتفع أكثر من ثلاثة أقدام من جهة الرواق، لكن ارتفاعه يبلغ عشرين قدماً من جهة أراضي الزيتون لأن الأرض تنحدر بشدة.

تسللت نحو النافذة وأنا أرتجف من رأسي إلى أخمص قدمي. شاهدت شيئاً أبيض اللون يخطر بسرعة فوق الممرات الإسفلتية. لشدة فزعي لم أتمكن من الرؤية بوضوح؛ واتخذ الشيء على ضوء النجوم الخفيف أشكالاً غريبة. صار على هيئة كلب ضخم، ثم خفاش هائل الحجم، ثم كتلة من الغيوم تتحرك بسرعة. ثم أخذ يقفز مثل كرة، أو يطير كطائرة لمسافات قصيرة، أو

ينزلق ببطء كشبح. لم يصدر الشيء أي صوت، رغم أن صوت حركته يشبه وقع أقدام بشرية. أخيراً فرض التعليل الواضح نفسه على تفكيري المضطرب، وتحققت أن (أوستيس) قد غادر سريره، وأننا سنواجه المزيد من المتاعب.

ارتديت ملابسي بسرعة، وهبطت إلى غرفة الطعام المنفتحة على الرواق، وكان الباب مفتوحاً. زال خوفي نهائياً، لكني قاومت مدة خمس دقائق كاملة شعوراً غريباً بالجبن يدعوني ألا أتدخل في شأن الفتى الغريب المسكين، وأن أتركه يتجول وكأنه شبح مكتفياً بمراقبته من النافذة لئلا يصيبه مكروه.

لكن في النهاية انتصرت الدوافع الأفضل، ففتحت الباب، وناديت: "(أوستيس)! لماذا تقوم بهذا الأمر؟ ادخل فوراً".

توقف عن سلوكه الغريب، وقال: "إني أكره غرفة نومي. لا أستطيع أن أبقى فيها، إنها صغيرة جداً".

-"تعال! تعال! لقد تعبت من التصنع. إنك لم تشتك منها قبل الآن إطلاقاً".

-"إضافة إلى ذلك، لا أستطيع أن أرى منها أي شيء، لا أزهار، ولا أوراق، ولا سماء، لا أرى سوى جدار حجري".

من المؤكد أن إطلالة غرفة (أوستيس) محدودة جداً، لكن، كما قلت له، لم يشتك من ذلك قبلاً.

-"(أوستيس)، إنك تتحدث كطفل. ادخل! أرجو منك أن تمتثل لي على الفور".

لكنه لم يتحرك.

ثم أضفت قائلاً: "حسن جداً، سوف أحملك إلى الداخل بالقوة". وخطوت نحوه.

إلا أنني اقتنعت بسرعة بعبثية مطاردة فتى عبر شبكة من الممرات الإسفلتية، وعدلت عن ذلك إلى استدعاء السيد (ساندباتش) و (ليلاند)

لمساعدتي.

عندما رجعت معهما كانت حالته قد زادت سوءاً. لم يرد علينا عندما تحدثنا معه، لكنه راح يغني ويثرثر مع نفسه بطريقة جد مخيفة.

قال السيد (ساندباتش) بشجاعة، وهو ينقر على جبهته: "إنها حالة تستوجب استدعاء طبيب".

كان قد توقف عن الركض، وطفق يغني، بصوت منخفض في البداية، ثم بصوت مرتفع –غنى تمرين خمسة أصابع، وسلالم موسيقية، وأنغام تراتيل، ومقاطع من (فاغنر) –وأي شيء خطر على ذهنه. ازداد صوته غير الشجي قوة، وأنهى غناءه بصرخة مدوية ترددت كمدفع بين الجبال أيقظ بها كل من بقي نائماً في الفندق. أطلت زوجتي المسكينة وابنتاي من نوافذهن، وقرعت السيدتان الأمريكتان جرسهما بعنف.

صرخنا جميعاً: "(أوستيس). توقف! توقف أيها الفتى العزيز، وادخل الفندق".

هز رأسه رافضاً، وانطلق مرة أخرى، متحدثاً هذه المرة. لم أسمع مثل هذا الحديث غير العادي من قبل. سوف نضحك في المستقبل عندما نتذكر أنه لم يكن يملك إحساساً جمالياً، وأنه حاول بملكة صبيانية لاستخدام الكلمات أن يعالج مواضيع وجد الشعراء العظماء أنها أعظم من قدراتهم. كان (أوستيس روبنسون)، الذي يبلغ الرابعة عشرة من عمره، واقفاً بثياب النوم يحيي ويمدح ويبارك القوى والظواهر العظيمة للطبيعة.

تحدث أولاً عن الليل والنجوم والكواكب التي تعلو رأسه، وعن أسراب الحشرات والهوام التي دونه، وعن الصخور الضخمة المغطاة بأزهار شقائق النعمان والأصداف الهاجعة في البحر غير المرئي. تحدث عن الأنهار والشلالات، وعن عناقيد العنب الناضجة، وعن قمة بركان (فيزوف) التي تطلق الدخان، وعن قنوات النار الدقيقة التي تتسبب في انطلاق الدخان، وعن أعداد السحالي الكثيرة المستلقية والتي تتلوى في شقوق الأرض الملتهبة، وعن

وابل أوراق الورود البيضاء التي أمطرت شعره. ثم تحدث عن المطر والريح التي تغير كل الأشياء، وعن الهواء الذي تحيا به كل الأشياء، وعن الغابة التي يمكن أن تختبئ فيها كل الأشياء.

بالطبع كان الموقف غريباً جداً إلى حد السخرية: حتى أنه كان في مقدوري أن أعارض (ليلاند) بخصوص ملاحظة سمعتها وهي أن "الكاريكاتير الشيطاني لكل ما يجري هو أكثر قدسية وجمالاً في الحياة".

واستمر (أوستيس) في شعر حواري مثير للشفقة لم يكن سوى طريقته في التعبير: "بعدئذ هناك البشر، لكني لا أستطيع وصفهم جيداً".

وجثا بجانب جدار الرواق، ووضع رأسه فوق ذراعيه.

همس (ليلاند): "حان الوقت. "أكره التلصص، لكننا انطلقنا مسرعين وحاولنا رؤيته من الخلف. كان ساهماً، وعيناه تطرفان، لكنه استدار فجأة لينظر إلينا. كان يبكي، وذلك حسبما استطعت رؤيته على ضوء النجوم. اندفع (ليلاند) نحوه مرة ثانية، وحاولنا محاصرته بين الممرات الإسفلتية، لكن دون أدنى قدر من النجاح.

عدنا لاهثين خائبين، تركناه لجنونه بين الممرات في الزاوية البعيدة من الرواق، لكن ابنتي (روز) أوحت لنا بفكرة.

نادتني من النافذة: "أبي. إذا استدعيت (جينارو) فربما يستطيع أن يمسكه لك".

لم تكن لدي رغبة في طلب أي معروف من (جينارو)، لكن بما أن صاحبة الفندق ظهرت على ساحة المشهد فقد طلبت منها أن تستدعيه من مستودع الفحم حيث ينام، وأن تقنعه ليحاول بذل ما في وسعه.

عادت بسرعة، وبعد برهة لحق بها (جينارو) مرتدياً معطف نوم بدون سترة أو قميص أو صدرية، وما بدا أنه كان سروالاً رثاً تم قصه من فوق الركبة للخوض في الماء. قامت صاحبة الفندق، التي تعرف شيئاً من العادات الإنكليزية، بتوبيخه لمظهره غير اللائق، وحتى غير المحتشم.

-"إني أرتدي معطفاً وسروالاً. ماذا تريدين أكثر من هذا؟"

تدخلت قائلاً: "لا بأس سنيورة (سكافيتي). بما أنه لا توجد معنا سيدات فلا أهمية لهذا. "ثم التفت إلى (جينارو) وقلت له: "إن عمتيّ سنيور (أوستيس) تريدان منك أن تحضره إلى الفندق".

لم يرد.

-"هل تسمعني؟ إنه ليس على ما يرام. إني آمرك أن تعود به إلى الفندق".

قالت سنيورة (سكافيتي): "أحضره! أحضره!" وهزته من ذراعه بخشونة.

-"إن (أوستازيو) على ما يرام حيث هو".

صرخت سنيورة (سكافيتي): "أحضره! أحضره!" وأطلقت سيلاً من الكلمات الإيطالية. يسرني أن أقول لكم إني لم أستطع متابعتها. نظرت بعصبية إلى نافذة الآنستين، لكنهما لم تكونا تعرفان أكثر مني، وإني ممتن لأن أحدنا لم يلتقط كلمة من جواب (جينارو).

أخذ الاثنان يتصايحان لمدة عشر دقائق، وفي النهاية اندفع (جينارو) عائداً إلى كوخ الفحم وانفجرت سنيورة (سكافيتي) بالبكاء لأنها تكن تقديراً عظيماً لنزلائها الإنكليز.

تنهدت قائلة: "إنه يقول إن سنيور (أوستيس) على ما يرام حيث هو، وإنه لن يقوم بإحضاره. لا أستطيع القيام بأكثر من هذا".

لكنني أستطيع، لأني ووفقاً لأسلوبي البريطاني الغبي لدي بعض المعرفة بالشخصية الإيطالية. لحقت بالسيد (جينارو) إلى حيث ينام، فوجدته متكوماً فوق كيس قذر.

قلت له: "أتمنى منك أن تحضر سنيور (أوستيس) لي".

أطلق في وجهي رداً غير مفهوم.

-"إذا أحضرته لي فسوف أعطيك هذه". وأخرجت من جيبي ورقة نقدية

جديدة من فئة عشرة لير.

لم يرد هذه المرة.

تابعت قائلاً: "هذه الورقة تساوي قطعة العشرة لير الفضية". كنت أعرف أن الإيطاليين الفقراء لا يمكنهم أن يفكروا في مبلغ ضخم بمفرده.

-"أعرفها".

-"وهي تساوي مئتي سولدي".

-"إني لا أستحقها. (أوستازيو) صديقي".

أعدت الورقة النقدية إلى جيبي، فقال: "أضف إلى ذلك أنك لن تعطنيها".

-"إني رجل إنكليزي. والإنكليز دوماً يفون بوعدهم".

-"ذلك صحيح".

مدهش كيف أن معظم الأمم الكاذبة تثق بنا. بالفعل إنهم يثقون بنا أكثر مما نثق نحن ببعضنا بعضاً. رفع (جينارو) رأسه وظل جاثماً فوق كيسه. كان الظلام حالكاً فلم أتمكن من مشاهدة وجهه، لكنني استطعت أن أحس بأنفاسه اللاهثة الحارة المشبعة برائحة الثوم، وأدركت أن الجشع الداخلي لأهل الجنوب قد سيطر عليه.

-"لا أستطيع أن أحضر (أوستازيو) إلى الفندق، فقد يموت هناك".

أجبته بحلم: "لست مضطراً للقيام بذلك. عليك أن تحضره إلي. وسوف أقف خارجاً في الحديقة".

بهذا وافق الشاب التافه، وكأن الأمر يختلف كثيراً.

-"لكن أعطني ورقة العشرة لير أولاً".

-"لا". لأني كنت أ عرف مع أي نوع من الأشخاص علي أن أتعامل. فمن يخن مرة يخن دوماً.

عدنا إلى الرواق، ودون أن ينطق بأي كلمة انطلق (جينارو) نحو المكان البعيد الذي وصلنا منه صوت خطوات راكضة. ابتعدنا، أنا والسيد (ساندباتش)

و (ليلاند)، عن الفندق، وتوارينا عن الأنظار خلف عرائش الورود البيضاء.

سمعت صوتاً ينادي (أوستازيو)، تلته صيحات ابتهاج من الفتى المسكين. توقف الجري، وسمعناهما يتحادثان. أخذت أصواتهما بالاقتراب. واستطعت أن أميزهما عبر النباتات المتسلقة، الشكل المتنافر للشاب، والفتى الصغير المكلل بالبياض.

كان (جينارو) يعانق (أوستيس)، أما (أوستيس) فيتحدث بلغته الإيطالية الطليقة وغير الدقيقة.

سمعته يقول: "أفهم كل شيء تقريباً. الأشجار، والتلال، والنجوم، والمياه، يمكنني أن أراها جميعاً. لكن أليس غريباً أني لا أستطيع أن أفهم البشر ولو قليلاً؟ أتعرف ما أقصد؟".

قال (جينارو) بشجاعة: "لقد فهمتك". وأنزل ذراعه عن كتف (أوستيس).

لكنني فركت الورقة النقدية في جيبي، فسمع صوتها. هز يده وأعادها على كتف (أوستيس)، فأمسك بها (أوستيس) بدوره دون أن يشتبه بشيء.

تابع (أوستيس): "إنه لأمر غريب!" اقتربا منا كثيراً "يبدو وكأن... وكأن..."

انقضضت وأمسكت بذراعه، وأمسك (ليلاند) بذراعه الأخرى، وألقى السيد (ساندباتش) بنفسه على قدميه. أطلق صرخات حادة تصم الآذان مما جعل الورود البيضاء، التي تتساقط باكراً ذلك العام، تنهمر فوقنا خلال جره داخل الفندق.

حالما دخلنا الفندق توقف عن الصراخ، لكنه انفجر باكياً بصمت، وسالت الدموع على وجهه المتجه إلى الأعلى.

راح يناشدنا: "ليس إلى غرفتي، إنها صغيرة جداً".

ملأتني نظرته الكئيبة أسى، لكن ما الذي في وسعي أن أفعله؟ أضف إلى ذلك أن نافذة غرفته هي الوحيدة المحصنة بقضبان حديدية.

قال السيد (ساندباتش): "لا بأس أيها الفتى، سأتحمل رفقتك حتى الصباح".

هنا جدد صراعه المتشنج: "أوه، أرجوكم. ليس ذاك. افعلوا أي شيء إلا ذلك أعدكم بأن أستلقي ساكناً وألا أبكي ما استطعت إلى ذلك سبيلاً، في حال تركتموني وحيداً".

وهكذا وضعناه في السرير، وغطيناه بالملاءة، وتركناه ينشق بمرارة قائلاً: "رأيت تقريباً كل شيء، والآن لا أستطيع أن أرى شيئاً".

أخبرنا الآنستين (روبنسون) بكل ما جرى، وعدنا إلى غرفة الطعام حيث وجدنا سنيورة (سكافيتي) و (جينارو) يتهامسان. جاء السيد (ساندباتش) بورقة وقلم وراح يكتب رسالة إلى الطبيب الإنكليزي في (نابولي). أخرجت الورقة المالية على الفور ورميت بها على الطاولة إلى (جينارو).

قلت متجهماً: "هاك أجرك". ذلك لأني كنت أفكر في الثلاثين قطعة الفضية.

قال (جينارو): "شكراً جزيلاً يا سيدي" وأخذها.

كان على وشك المغادرة عندما سأله (ليلاند)، الذي يصعب التفريق بين اهتمامه وعدم مبالاته، عما قصده (أوستيس) بقوله "إنه لم يستطع فهم البشر إلا قليلاً".

–"لا أستطيع القول، فسنيور (أوستازيو) يتمتع بذهن حاد". (سررت لأني لاحظت شيئاً من الاختلاف) "إنه يفهم الكثير من الأشياء".

إلا أن (ليلاند) أصر قائلاً: "لكني سمعتك تقول إنك فهمت".

–"إني أفهم، لكني لا أستطيع أن أشرح. إني لست سوى صياد إيطالي بائس، مع ذلك اسمع: سأحاول".

رأيت لخوفي أن سلوكه بدأ يتغير فحاولت أن أوقفه، لكنه جلس على حافة الطاولة وانطلق يشرح ببعض التعليقات غير المترابطة.

وعلق أخيراً بقوله: "إن ما جرى محزن جداً. لكن ماذا أستطيع أن أفعل؟ إني مسكين، لست أنا السبب".

انسحبت بازدراء، وتابع (ليلاند) في طرح الأسئلة، كان يريد أن يعرف من هو الشخص الذي كان (أوستيس) يستحضره في ذهنه عندما تكلم.

أجابه (جينارو) بجرأة: "هذا سهل. إنه أنت، أو أنا، إنه أي شخص في هذا الفندق، وكثيرون خارجه. إذا كان يرغب في أن يروّح عن نفسه فإننا نزعجه، إذا طلب أن يبقى بمفرده فإننا نسبب له الاضطراب. لقد بحث عن صديق، لكنه لم يجد صديقاً في الخامسة عشرة من عمره. ثم وجدني، وفي الليلة الأولى قمت –أنا الذي كنت في الغابة وأفهم الأشياء أيضاً– بخيانته وأرسلته ليموت. لكن ماذا في وسعي أن أفعل؟"

قلت: "يا للرقة! يا للرقة!".

–"أوه، إنه سيموت حتماً. إنه سينام في الغرفة الصغيرة طوال الليل، وفي الصباح سنجده ميتاً. إني موقن من ذلك".

قال السيد (ساندباتش): "حسن، لدي حل. سأقيم معه الليلة".

–"لقد جلس (فيلومينا غيوستي) مع (كاترينا) طوال الليل، لكن (كاترينا) كانت ميتة في الصباح. لم يسمحوا لها بالخروج، رغم رجائي لها، فتوسلت، وشتمت، وقرعت الباب، وتسلقت الجدار، كانوا حمقى جهلاء فظنوا أني أريد أن أخطفها. وفي الصباح كانت ميتة".

سألت سنيورة (سكافيتي): "ما كل هذا الهراء؟"

أجابت: "إنها من القصص التي يشيعها الناس، ولديه السبب، من بين كل الناس ليكررها".

واستأنف قائلاً: "والآن أنا حي أرزق، لأنه ليس لي أبوان، ولا أقارب، ولا أصدقاء، لذلك عندما حلت أول ليلة استطعت أن أجري في الغابة، وأن أتسلق الصخور، وأن أقفز في الماء، حتى حققت كل رغباتي".

سمعنا صرخة من غرفة (أوستيس)، صرخة واهنة لكنها متصلة، كصوت الريح يأتي من غابة بعيدة ليسمعه شخص يقف ساكناً.

قال (جينارو): "كان ذلك آخر صوت أطلقته (كاترينا). كنت عندها متمسكاً بنافذتها حين اخترق سمعي.

ثم رفع يده التي يمسك بها بالورقة النقدية، وشتم بحزن السيد (ساندباتش)، و(ليلاند)، وشتمني أنا أيضاً، وشتم القدر. لأن (أوستيس) كان يحتضر في الطابق العلوي. هكذا هي طريقة التفكير لدى العقل الجنوبي، وأعتقد دون ريب أنه ما كان ليتحرك بعدئذ لولا أن (ليلاند) ذلك الأحمق قام بقلب المصباح بمرفقه. إنه مصباح حديث ذاتي الانطفاء، أحضرته سنيورة (سكافيتي) بناء على طلبي الخاص بدلاً من المصباح الخطر الذي كانت تستخدمه. والنتيجة أن المصباح انطفأ، وأثر هذا التغير المادي من النور إلى الظلمة على الطبيعة البهيمية لـ (جينارو) تأثيراً أقوى من تأثير كل الكلمات المنطقية والمعللة.

شعرت، أكثر من أن أرى، بأنه غادر الغرفة ونادى السيد (ساندباتش) قائلاً: "هل تحمل مفتاح غرفة (أوستيس) في جيبك؟"

لكن السيد (ساندباتش) و(ليلاند) كانا جاثمين على الأرض وكل منهما يظن أنه يمسك بـ (جينارو). أضعنا وقتاً ثميناً في البحث عن عود ثقاب. لم يكن لدى السيد (ساندباتش) وقت سوى ليقول إنه ترك المفتاح في الباب لتقوم الآنستان (روبنسون) بفتحه إذا أرادتا زيارةِ (أوستيس)، وإذا بنا نسمع ضجة على الدرج حيث كان (جينارو) يهبط حاملاً (أوستيس) إلى الطابق الأرضي.

اندفعنا وتعثرنا في الممر فزعاً وهربا صاعدين الدرج إلى الطابق العلوي.

صاحت سنيورة (سكافيتي): "لقد وقعا الآن، ليس أمامهما مخرج آخر".

كنا نصعد الدرج بحذر عندما دوت صيحة فزع من غرفة زوجتي تبعها صوت ارتطام جسم ثقيل على الأرض الإسفلتية. لقد قفزا من نافذتها.

وصلت إلى الرواق عندما كان (أوستيس) يقفز من فوق سياج جدار

الحديقة. أيقنت هذه المرة بأنه هالك لا محالة.

لكنه حط على شجرة زيتون وكأنه فراشة بيضاء هائلة، ثم انزلق من الشجرة إلى الأرض. ولدى ملامسة قدميه العاريتين سطح الأرض أطلق صرخة مدوية غريبة، صيحة لم أعتقد أنها صادرة من حنجرة بشرية، واختفى بين الأشجار.

صاح (جينارو) الذي كان لا يزال جالساً على الأرض الإسفلتية: "لقد فهم، وأصبح آمناً. والآن بدلاً من أن يموت سيظل حياً".

رددت عليه: "وأنت بدلاً من الاحتفاظ بالورقة المالية فستعيدها إلي". قلت ذلك لأني لم أستطع أن أكبح جماح نفسي عندما سمعت تعليقه المسرحي.

همس بصوت مرتعش: "الورقة المالية لي". شبك يديه على صدره ليحمي غنيمته التي لم ينلها بوجه حق. عندما فعل ذلك ترنح ومال إلى الأمام وسقط أرضاً على وجهه. لم يصب بكسور، ومثل هذه السقطة لم تكن لتقتل شخصاً إنكليزياً، لأنها لم تكن قوية، لكن أولئك الإيطاليين المساكين لم تكن لهم القدرة على التحمل. لقد حدث أمر في داخله فسقط ميتاً.

كان الصباح لا يزال بعيداً لكن نسيم الصباح بدأ يهب فتساقطت علينا أوراق الورود ونحن نحمله إلى الداخل. انفجرت سنيورة (سكافيتي) بالصراخ لدى رؤيتها جثمان الميت، ومن عمق الوادي البعيد باتجاه البحر كانت لا تزال تتردد أصداء صرخات الفتى الهارب وضحكاته.

❑❑❑

شاعر يحتفي بابن عربي

خِسوس مورِنو سانثْ

■ مقابلة وترجمة : رفعت عطفة ■

قـام المفكّـر والشـاعر الإسـباني خِسـوس مورِنـو سـانث (إكسـترِمادورا – كاثِرس 1938) بزيارة للقطر قدّم خلالها كتابه الشعريّ رحمانييل الذي ترجمته إلـى العربيـة السيّدة ملك مصطفى صـهيوني وصـدر عن الـدار المتحدة فـي دمشق. كما قدّم بعض القراءات من شعره في نادي دوحة الميماس في حمص وفي المركز الثقافي العربي في مصياف

وفي أثناء ذلك كان لنا معه الحوار التالي:

سؤال– لو أردنا أنّ نُقدّمك إلى القارئ العربي وطلبنا منك أن تفعل أنت ذلك، فماذا ستقول؟

جواب–سأحيلُ القارئ إلى كتاباتي.

سؤال– ولكنّ كتاباتك ليست متوفّرة في العربية.

جواب– إذن أذكر بعض أعمالي أو أطلب منك أن تذكرها.

سؤال– أفضل أن تفعل أنتَ ذلك.

جواب– أستطيع أن أقول إنّني مهتم بالفلسفة والشعر والنقد الأدبي والفنـي. وإنّنـي ممّـن اهتمّـوا بـالفكر الفلسـفي والتصـوّفي العربـي. مـن

أعمالي الشعرية "مسافة الظلال وذاكرة الفصل الغائب"، و"إقليم الرمل" (قصائد من لا اسم له) ،"رحمانييل"

ومن الكتب النقدية والفكرية نشرتُ أعمال المفكّرة الإسبانية المعاصرة ماريّا ثامبرانو، وقدّمتُ لها، كما ألّفتُ عدداً من الكتب التي تتناول حياتها وفكرها، مثل "عقل في الظلّ"، وربّما كان عملي الأهم في هذا المجال هو لقاء بلا حدود.

ترجمتُ أعمالَ عالم الإسلاميات والمفكر الفرنسي الكبير ماسينيون "علم الرأفة" إلى اللغة الإسبانية وكانت تلك هي المرّة الأولى التي تمّ فيها ذلك في إسبانيا.

أعملُ في وزارة التربية، كما أعمل أستاذاً لتاريخ الفلسفة والفكر السياسي في الجامعة الوطنية للتربية عن بعد. حاضرتُ في إسبانيا والبرتغال وإيطاليا والأرجنتين والمكسيك والولايات المتحدة الأمريكية واليابان وسوريا.

سؤال– هل نستطيع أن نعتبرك شاعراً أوّلاً؟

جواب– تستطيع ذلك. لأنّني بالشعر اكتشفتُ وأكتشف العالم.

سؤال– ما هو الشعر بالنسبة إليك؟

جواب– الشعر بالنسبة إليَّ هو الوصول إلى المعنى من خلال الصور والصوت في أعمق أعماق القارئ – المستمع، لأنّني أعتقد أنّ الشعر في جوهره هو الكلمة في محل الوقع: هذا ما يمكن أن نقوله في الإسبانية والفرنسية، لا أردي كيف هو الأمر في العربية، بسهولةٍ كبيرة، وهذا أساسيّ في شعري: es el son llevado al suẽno الصوت محمول إلى الحلم أو صوت وحلم sonar y sonar أو كما في الفرنسية وفي عنوان كتاب اللغوي الكبير جاكبسون Le son et le sens الصوت والمعنى.

وبهذا المعنى فإنّ كتابَّي الشعريين إقليم الرمل ورحمانييل لا يبحثان عن إلغاء للنص بقدر ما يبحثان عن تنقية اللغة وتعريتها حتى الوصول إلى أعماقها.

سؤال– هل تتفق مع ما يقوله رولان بارت من أنّ المعنى نظام الفراغ والشكل نظام الرغبة؟

جواب– إنّ بارت حين يقول ذلك يقولُهُ كيلا يقول شيئاً. أنا الذي أُعجِبتُ ببارت وبالمدرسة البنيوية الفرنسية إعجاباً شديداً في شبابي، أعتقد الآن أنّه وهذه المدرسة، باستثناء الانتروبولوجي ليفي شتراوس، خرَّبت حسَّ التلقي الفكري والشعري عندنا. بهذا المعنى أُفضّل مدلول الفراغ والشكل الذي يُعبِّرُ عنه الناقد والروائي الأرجنتيني خوارِثْ بقوله إنّ الاحتفالَ يقطن في مركز الفراغ. هل هذه هي مهمّة الشعر؟ إذا كان للشعر من مهمّة فهي أن يعطي لهذا الاحتفال شكلاً دقيقاً ورنّاناً وجميلاً. الشعرُ أصلُ اللغة، معه وُلِدت ومع الموسيقى ولم تولد مع النثر وهذا ما يصعب على بارت والبنيويين الفرنسيين فهمه.

سؤال– لكنّ رولان بارت يتكلّم عن هذا.

جواب– لا يفعل بارت والبنيويون الفرنسيون شيئاً غير أنّهم يردِّدون كلام باتاي. إنّهم يضعون على رؤوسهم تيجاناً مرصّعة بالمجوهرات ولكنّهم في الحقيقة لا يُقدِّمون لنا غير الصفيح، هذا دون أن ندخل في النتائج الخطيرة وخاصة الفلسفية منها، مثل مفهوم الـ DECONSTRUCTION عند جاك دريدا والذي هو في النهاية تفسير سيّئ وبائس لهيدغر ولنظرية نيتشه اللغوية الرائعة التي تحتوي على تشابهات مع كتابات المفكر الصوفي الكبير ابن عربي بل ومفكرين يونان سابقين على سقراط، الأمر الذي يقودنا من جديد إلى العلاقة بين اللوغو (العقل) والعيش والشعور والحلم. أعتقد شخصياً أنّ أهمّ كتاب كتبه رولان بارت

هو كتابه عن ميشِليت، من خلال هذا الكتاب علّمني بارت حبَّ مشِليت. إنّه أفضل كتاب كتبه رولان بارت على الإطلاق.

سؤال– هل شعرك حوار بين الشكل والمضمون؟

جواب– هذا ما يقع على عاتق القرّاء أن يُجيبوا عليه. على كلّ حال، إرادة الحوار بيني وبين ابن عربي، وبيني وبين سان خوان دِ◌لاكروث (يوحنا الصليبي كما تُرجِم اسمه إلى العربية)، ومع صديقتي ومعلّمتي ماريا ثامبرانو وعالم الإسلاميات الإسباني آسين بالاثيوس واضحة تماماً في شعري جليّة في شعري.

إنّ علاقتي بابن عربي لم تقم فقط من خلال الكتاب. أيّ أنّني لم أفهم ابن عربي أوّلاً ثمّ كتبتُ الشعر ثانياً، فأنا لم أفهم ابن عربي إلا بعد أن كتبتُ الشعر، الذي لم يتمّ بطريقة فكريةٍ خالصة بل من خلال نتاج تجربتي الحياتية الخاصّة بي. ليس غروراً ولا تواضعاً أن أؤكّد وأقول إنّني فعلاً بدأتُ أفهم بعض التصوّف كما يقول نيتشه "بعيداً عن الخير والشر" من خلال تجربتي الخاصة التي حاولتُ ان أمنحها معنىً وأقدّمها للآخرين، أي أن أوصلها لهم. بهذا المعنى يصدق نيتشه عندما قال إنّ علينا أن نكتب بدمنا ذاته، وهو ما عبّر عنه بطريقة أكثر جذرية المتصوّف العربي الكبير، ابن القرن العاشر، الحلاّج، حين قال "يجب أن نتوضّأ بالدم". وهكذا نكون قد ابتعدنا عن رولان بارت وباتاي وغيرهم ممن ينتمون إلى من يُسمّونهم بشكلٍ سيّئ بأصحاب "الفكر الحديث". ربّما سيكون من الضروريّ أن ينقذ بعضُ الشعر الفكرَ من هزيمته.

قليلون هم المفكّرون في القرن العشرين الذين فهموا هذا وبالتالي لم يُهزَموا: هايدغر، ولتر بنيامين، ماكس سِللر والمفكرة الإسبانية ماريّا ثامبرانو. لا أردي ما إذا كان الفكرُ في

الشرق قد هُزِم أم لا أو ما إذا كان هناك تنوُّر أكبر مما في الغرب. آملُ ذلك.

سؤال– هل يتمّ التعامل مع الثقافة العربية في إسبانيا بجدّية؟

جواب– لا. لا يمكن أن توجد جدّية حيث يوجد جهل عميق بل ورفضٌ أيضاً. هذا الجهل والرفض اللذان قد يكونان على علاقة بمجد القيم المسيحية المزعومة والمرتبطة بأسوأ أنواع القومية في إسبانيا. ومع ذلك أعطت إسبانيا وماتزال تُعطي مستعربين وعلماء إسلاميات رائعين، يعرفون العربَ والمسلمين بشكلٍ ممتاز ويحترمونهم من أعماقهم، يحترمون ثقافتهم وحضارتهم العظيمتين. كذلك توجد قطّاعات اجتماعية تتحلّى بوعيٍ كبير تخلّت وتتخلّى عن مفاهيم العرق والقومية والدين، لكن كلّ ما أخشاه هو أن تكون هذه القطاعات صغيرة.

سؤال– هل قرأت للشعراء العرب المعاصرين؟

جواب– فقط لبعضهم ومن خلال بعض المختارات.

سؤال– هل تستطيع أن تتذكّر بعضهم ومن أعجبك منهم؟

جواب– يصعب علي أن أتذكّر الأسماء الآن لكنّني أتذكّر أدونيس. إنّه شاعر عالميّ بكلّ ما في الكلمة من معنى.

سؤال– كيف تنظر إلى العلاقة بين العرق والثقافة.

جواب– أنظر إليها بعين الحلاج وعين ثربانتس في قصته حوار كلبين حين يقول "مزيداً من النور إلى الدم". وهي جملة يمكن أن تكون عنواناً لهذه المقابلة

مختارات من شعره

1

الإقليمُ اليبابُ
زوبعةٌ قاسية
من نارٍ وشمسِ صيفٍ
دونَ أيّ فصلٍ آخرَ.
خراب وحشيّ كريه
جراحُ الريح الجافّة
تزيد عذابي
بأسوأ الشرور،
اللهفةُ التي تأتيني بذكرى
ان أعودَ لأرى البحرَ
وأقبرَ في صخبه
هذا الأذى حيث أضيعُ.

2

وهكذا يخترعُ من لا اسمَ له إقليمَ الرملِ
استيقظتُ فوجدتُني جريحاً
وكنتُ فضلةَ وبقايا حلمٍ.
رمل.
وحدَه التائهُ يستطيعُ
أن يعيش الآن هنا
في هذه الصفحات البيضاء

حيث ينبثقُ مثل الدمِ
ويندُبُ ويولدُ من جديد
مُحطَّماً يبتَدِعُ لنفسِهِ، من جديد
في دروبِ هذا الكتابِ،
إقليمَ الرملِ الفسيح
الذي لا عمر له،
في الحبّات المجرَّدَةِ من خرائبها.

3

لا أحدَ عرف بجرحي
ولا أنا استدعيتُ أحداً لنجدتي،
وها قد فتحوا لي، كما في كلِّ ميتةٍ،
مفاصلَ بيضاء،
الدمُ ماء مُنْسَحِب
حيث السعادةُ ومقطعُ القوتِ: هواء أخيراً! النور وحدَه
والفصول فصلٌ بعد الآخر،
والرقصة الوحيدة. لا أحد! لا أحدَ كان عليه أن يَمْثُلَ،
ولا أنا أحزنتُ أحداً،
أخيراً الأحمرُ خطفُ الوحشةِ،
وها هي شمسُ الموتِ متّقدة متجسّدة،
والأحشاء سعادةٌ مقولة في فراغها، مدوّية
تفتح فسحةً من المتعةِ خصيبة!

4

تخومٌ وعسس

مجهولُ الاسمِ يتصوَّرُ مع ميشليت

سنون، أشغالٌ وآلام

كم هي مضيئة خشنة وحلوة صحرائي!

مزروعةٌ المساءاتُ بأحلامِ واحاتٍ،

نخيلٍ، صبّارٍ زنبقٍ وورد

ينابيع مُنعشة: مرفأٌ فسيح

مفتوحٌ على بحر مُشِع

يا للمعان الفولاذَ! وأكثر منه الذهبُ

المبهرُ، شفافيةُ الهواء،

تنقل الرنينَ العجيبَ،

عبَقَه، سَحَره، لونَه الورديّ، المخضوضر

أزرق! قبل انفجار الخطفِ!

5

الحارس الأخير

يا ربَّ العالمين

غطّني بشجرة

جبينكَ

واحتف بِتلاشيَّ في الليل

الذي به تسكن في حبّي

أسمعُك، يا نوماً وديعاً لحبيبي المتلاشي
في قلبي وحدَه
تنبثق من حلمك
شرارةُ ما انمحى،.
يا سيّدي ونسياني
بيضاءُ مداراتُكَ، نور، ليس لأحد نور، ليس لشيء النور المخترِق
الذي يفتح مسكني الأزرق.

هكذا هو عناقي حيث تستريح في نومٍ عميق
هِبة ليست من أحد أو شيء
حبّ في القمّة
حيث ما عدتُ موجوداً.
حيث يهتزّ النورُ
في طائرٍ طليق
من النار، الصفراء
احتياطيّ حلمِكَ
المستور أكثر وأكثر.

أيّتها الزمرّدة، طيران
مفتوحٌ يحملُ
البحرَ

في بريق دقيق من بلورٍ
أخضر بلى أحبّك حبّاً جمّاً.
حين أتلاشى
لأنّني أراكَ نائماً
بلا أحدٍ ولا شيء
أختفي فيكَ وحدكَ متوحّداً جدّاً.

***

من ديوان رحمانييل

كتاب حبرون

1

قلبي يُوقِظُ
لحظةً ويعلمُ
أنّه حلمَ حلماً
منه تنطلقُ
وإليه تعودُ
دروبُ الرحلةِ الوحيدةِ كلّها.

2

حلمتُ ببلدٍ
اخترقني
فأيقظني.

3

ذاك الطائرُ المتوحِّدُ

جاءني بالنحيب
في سماءِ مساءِ خريفٍ رماديةٍ
البرقُ

ساكناً صرختُ: البحرُ النخيلُ
وماسُ الشفتين الحلوتين
حيثُ ضعتُ.

4

في الصحراء أنا سيّد الفضاء، أُكثِّف الزمن /كلَّ فجر /ومع الغروب أرتاح في سلام بلا حدود. /بدويٌّ وطليقٌ /قوافلي في كلّ يومٍ ذكرياتُ وأشكال لأكثر رغباتي اضطراماً. /ومن الحبِّ ما عدت أحمل غير آثارِ وعدٍ /أتعرّف عليها في أوشحة الرمل اللطيفة تموّجها/ الريح. دقّة وروابط لغتي، /مرَّةً وأخرى أعثرُ عليها في رجال قوافل الصيف/ أو الشتاء متوقّفين في بيتي مع الليلِ /بجانب الماء /في واحتي /إنّه سلام الحجّاجِ السعاةِ الأحرارِ /للذين يمكثون واقفين، /لأجل الذين يسجدون، أو لأجلِ الذين يصلون قادمين من الممرات العريضةِ والعميقة. يتسلّى ويُدوّي /قلبي بالهواء النقيّ والليل البهيّ /وهو يُصغي /إلى شيبة يروي قصّة الرحلةِ. برهة وتُغنّي بعذوبةٍ سلمى /زوجةُ عبدُ اللهِ الجميلة. /بعدها يحصي أبناء بكّةَ القاحلة ينابيعهم واحداً فواحداً /ضاحكين.

5

بلد نخيلٍ
رحلاتُ الشتاءِ إلى الجنوب،
رحلاتُ الشتاء إلى الشمال

طرق البخور القديمة
والواحة التي انبثقت من الحلم

نقِّب عن الصفاء اللطيف
نقّب في الكنز الخفيّ
نقِّب فيه لأنّه إرثُكَ

فهو لن ينضب أبداً، لا ولن يتخلّى
عن إمدادِك بالذهب والماء.

6

أنا كَيَدِكَ
أو الماء الذي يطرش به موجُك.
من تمامك
أنتشرُ إلى النهر.
ألفُ شرارة من بريقِ
تخترقني وفي الأعلى تنسكبُ انطلاقتي
شرراً. بنظرتك تخلقني على نارٍ،
تُعلِّمُ جبهتي
وتهزّ سيفي
بعلائمك والألم.

سأهاجر إليك
فذكراك أعظم من البراعم
التي منحتني
أعظم من النخلة والفضّةِ:
عودتي الأولى.
تجرح يدي
بموجتك التي تشعلني كاملاً
في لهبِ الماء.
في حروفك أستنفدُ نفسي
المسامات التي تمتصني
تمامٌ مسكني: نَفَسُكَ.
هذه القطرة في مقعّر
الدويّ الذي به تنهضُ.
سلاسلُ شفافةٌ
الشهيقُ الذي يبحثُ عنك
مهجياً الهواءَ
نفسَكَ منكَ.

أكبرُ
من الجنّةِ متعتُكَ

حيث أُطفئ الخطوات
التي بها دخلتُ وبقيت في الخارجِ
فبفنائي وحده
سأدركُ كوني لك.
أنا كيدِكَ
طائر مستهلَك تائهٌ
آن تطالبني بأن أطير
وتجعلني أجهلُ نفسي
في فراشة هشّة.

يدُك
فوق يدي
آن أطفحُ أستجمعُ
القلبَ في كهفه
وهو الشرنقةُ الواهنةُ للانتظار.

7

وادي حبرون

أرضٌ برزخٌ اتسعت لتخمِ حبّ فسيح
دون ما نار غير الضروريّة للمساء.

أرض رائعةٌ غير مطوح بها

حيث لم يتمّ الوصول إليها
بهجومٍ أو احتضار
أو وحي واهِنٍ لنَفَسٍ مستقبلي.

لابدّ كان فقط من يتلقّى جسَدَه نفسه
محطّمة مرآة الحبِّ، مكسور سحرُها.
مكسّر الفهد خطوطاً آن القلبُ
يتنفّس في الهواء.

8

ظلٌّ ساكِن واحة نخيل صامتة
ساعة مسلوخة عن الحواسِّ
همسٌ ساكِن فيه فقدتُ حياتي
وعثرت على شجرةِ الوردِ والنبع والحديقة
كاملةً لشبه ظلّ مشتعل.
هنا، الآن، حياتي نغم
دائم لهذه اللحظة فقط.
هنا آخر دائرة مفتوحة
في الماء الآن هي المسكنُ
والمساء الوحيد الغافي في الذهب.
❑❑❑

مختارات
من شعر سيرغي يسينين

■ ترجمة: د. ثائر زين الدين ■

-ينتمي سيرغي يسينين إلى الشعراء الأكثرَ شعبيّةً في روسيا؛ حتى أولئكَ الذين لا يهتمونَ عادةً، كثيراً بالشعر، يعرفونَ شعرهُ ويحبونه، وهذهِ المحبّة تزدادَ مع السنين.

شعر يسينين يحملُ في أعماقِهِ تواضعَ قلب الإنسان الروسي ورقّته، جمالَ أراضي أواسط روسيا وريازان، شيئاً غير قليلٍ من الطبائع الروسيّة، أنغامَ الأغنيات التي تتردَدُ في الريف الروسي؛ ولهذا فليسَ غريباً أن نجدَ الكثيرَ من أشعار يسينين وقد لُحّنت وراحت تُغنّى.

-غادرَ الشاعر الحياة باكراً جداً في 27 كانون أول 1925 في لينينغراد، لقد عاشَ ثلاثين سنةً فقط، وربّما لهذا سنلتقي في شعرهِ تلكَ السعادةَ المشوبةَ دائماً بمشاعر الحزن، وسنتذكّر قصيدته: "وأنهى الحرجُ الذهبي حديثه، بلغةِ البتولا المرحة"

-تحدّث سرغي يسينين دائماً بفخرٍ عن جذورهِ الريفيّة؛ وكانَ قد ولدَ في قرية كونستانتينفو في مقاطعة ريازان في 3 تشرين أول 1895، أنهى دراسته الإعدادية في قريتهِ، وانتقلَ إلى مدرسة المعلمين الكَنَسيّة في ناحيةٍ مُجاورة، لكنه لم يصبح مُعلّماً؛ كانَ قد بدأ يكتب الشعر وهو في المدرسة، مفكّراً بشكلٍ جادٍ أن يصبح شاعراً هاماً، ولكن ستمضي سنوات قبل أن يتحققَ لهُ ذلك.

-يسافر يسينين إلى موسكو، ويعملُ فترةً غير قصيرة في مطابع الناشر الروسي المعروف ي. د. سيتين فيعيش حالةَ الحِراك السياسي الذي كانت تمورُ به روسيا في تلك الأيام؛ ويتبنّى أهدافَ الطبقة العاملة رغم جذورهِ الفلاحيّة، فيشارك في

توزيع المنشورات السرّية، ويصبحُ مُراقَباً من قبل البوليس. وفـي تلك الفترةِ نفسِها يبدأ الشاعرُ بزيارة جامعة شانيافسكي الوطنيّة.

–فـي ربيع 1915 يرحَلُ يسينين إلـى بتروغراد، حيث يلتقـي – قبلَ كل شـيء – الشاعرَ الكبير الكسندر بلوك، الذي يستقبل الشاعر الشاب بالترحاب، ويساعدهُ في نشرِ أشعارهِ فـي أفضل دور النشر فـي العاصمة، فينطلقُ اسم الشاعر، وتتحدّثُ عنـهُ الأوساط الأدبيّـة. أثنـاء ظهورهِ فـي صالونات العاصمة الأدبيّة يبدو يسينين شاباً رقيقاً، أزرقَ العينين، ذهبي الشعر، لطيفاً، ويصفُ بلوك شعرَ يسينين قائلاً: "شعرُه طازج، نظيف، موسيقي، غزير"، صوت الشاعر سيزدادُ قوةً بسرعةٍ كبيرة، وسيتسعُ مجاله الحيوي، وتلكَ العبقريّةُ التي منحتها الطبيعةُ للشاعرِ بكرمٍ وسخاء ستُمَكّنُهُ أن يحملَ في شعرهِ صوتَ الزمنِ ونبضه؛ وسيتحققُ ذلك حين تتصلُ ألسنةُ لهب الثورةِ بألسنةِ لهبِ الحرب العالمية.

–ينتحرُ [29] الشاعر بعد أن تعصفَ به التناقضات الفكرية والروحيّة العميقة، التـي تتعاظم مع السنين والتي تجعله يشعُر بالعزلةِ والخواء.

****

مختارات شعرية

ها قد جاءَ المساء. الندى
يلتمعُ فوق نباتِ القرّاص
وأنا أقف إلى جوار الطريق
متكئاً إلى صفصافة.
ينبعثُ من القمرِ ضوءٌ غامر
ينسكبُ فوقَ سقفٍ بيتنا
ومن مكانٍ ما في البعيد
أسمَعُ أغنيةَ العندليب.

[29] *تبين الدراسات الحديثة أنه قتل في التصفيات التي طالت المبدعين الروس – التحرير*

راحة ودفء
كأني جالسٌ إلى الموقدِ في الشتاء
بينما تنتصبُ أشجار البتولا
كشموعٍ كبيرة.
وهناكَ خلفَ النهر
يتراءى لي وراءَ حدودِ الغابة
الحارسُ النعسان، وهو يثيرُ الضجّة
بعصاه الميتة!

1910

****

انسكبَ فوقَ البحيرة ضوءُ الفجر الأحمر
وفي الغابةِ يبكي مالك الحزين بصوتٍ عالٍ.
يبكى العصفور الصَّفّارُ في مكانٍ ما، مختبئاً في مَكْمَنِه
أما أنا فلا رغبةَ لي بالبكاء – الضوءُ يغمرُ روحي.
أعلمُ أنكِ ستخرجينَ مع المساءِ إلى مُلتقى الطُرُق
وسنجلسُ معاً فوق حزمةٍ جديدةٍ من كومةِ قشٍ، جمعها الجيران.
سأُقبّلكِ حتى السُكْر، وأداعبكِ كزهرة
مخموراً من السعادة، وبعيداً عن اللوم.
عندها مأخوذةً بتلكَ المداعبات ستلقين بمنديلك الحريري عن رأسك
فأحملكِ أيتُها السكرى بين سيقان الشُجيراتِ حتى الصباح؛
فليبكِ إذا مالك الحزين بصوتٍ عالٍ

ثَمّةَ حنينٌ فرحٌ في حُمرةِ الفجر.

1910

****

مع الثلجة الأولى سأجيء
وفي القلب سوسن الوادي، متوقد القوى
والمساءُ يشعلُ نجمَتَهُ كشمعةٍ زرقاء.
ويضيءُ لي طريقي.
لا أعلمُ أضوءٌ أم ظلام؟
وهل هذا غناءُ الريحِ يتردد، أم غناءُ ديك؟
وربّما ما أظنّهُ الشتاء فوقَ الحقول
ليسَ إلا طيورَ التم تجلسُ في المروج
رائعةٌ أنتِ أيتها الفَرشَةُ البيضاء
رائعٌ هذا الصقيعُ الخفيف الذي يبعث الدفءَ في دمي.
كم أتمنّى أن أضمّ إلى جَسدي
نهودَ البتولا العارية
آه يا ضبابَ الغابةِ الكثيف!
آه يا مرح الحقولِ المكسوّةِ بالثلج
كم أرغبُ أن أضمَّ بيديّ
أردافَ الصَفصافِ الخشبيّة!

1917

****

لا أندمُ، لا أصرخُ، لا أبكي،

كل شيءٍ زائلٌ، كدخانِ شجرات التفّاح البيضاء.
ها هو ذهب الذبول يغمرني
لن أعودَ شاباً من جديد.
والآن أيّها القلبُ الذي لمسته البرودة،
لن تخفقَ كعادتك
والبلادُ المنسوجَةُ بأشجار البتولا،
ما عادت تغري بالنزهةِ حافياً.
يا روحَ المغامرة، ها أنتِ أضعفَ فأضعَف
تهزّينَ لهبَ الشفاه.
لهفي عليكِ يا نضارتي المفقودة،
يا العيون العربيدة،
والعواطف الفيّاضة.
اليوم أزدادُ بُخلاً بالأماني،
أهذهِ أنتِ التي عبرتِ أيتها الحياة؟ أم أنني حلمتُ بك؟
لكأنني في الصباح الربيعيّ الباكر
لم أنطلق على صهوةِ جوادٍ وردي.
كلّنا، كُلّنا في هذا العالم إلى التفسّخ،
بصمتٍ ينسابُ نُحاس الأوراق من أشجار القيقب...
فكن إلى الأبد مُباركاً
لقد أُتيحَ لك أن تزهِر وأن تموت.

1921

رسالة إلى أمي

أما زلتِ حيّةً يا عجوزتي؟
أنا مازلت. سلامٌ عليكِ، سلام عليك
ولينسكب فوق دارك
ذلك الضوء المسائي الفريد.

يكتبونَ إليّ أنك تكتمين قلقك
وتحزنينَ كثيراً لأجلي
وتخرجينَ إلى الدربِ غالباً
بمعطفكِ الرث القديم

يكتبونَ أن رؤية واحدة تلحُّ عليكِ
في ظلمةِ المساءِ الكحليّة:
شخص ما يغرسُ خنجرهُ في قلبي
أثناء شجار في الحانة.
لا شيء من هذا القبيلِ يا غاليتي، فاطمئني
إن هو إلا هذيان مقيت
لستُ ذلكَ السكير المُرّ
لكي أموتَ دونَ أن أراكِ.

أنا مازلت كعهدي حنوناً
وأحلمُ فقط بأمرٍ واحد؛
أن أعودَ سريعاً،

هارباً من هذهِ الكآبةِ الجارفة،
إلى بيتنا الصغير.

سأعودُ عندما تمتدُّ الأغصانُ
في حديقتنا الربيعيّة البيضاء،
لكن عليكِ ألا توقظيني مع الفجر،
كما كنتِ تفعلين قبلَ ثماني سنوات.

ولا توقظي فيَّ أحلامي الضائعة،
ولا تثيري ما لم يتحقق –
فمنذُ وقتٍ مبكرٍ جداً
كانَ عليّ أن أجرّبَ التعبَ والفقدان.

ولا تعلّميني الصلاة. فلا داعي لذلك
وما من عودة إلى الوراء الآن
أنتِ وحدك العون لي والفرح
أنتِ وحدكِ ضوئي السحري.

إذاً انسي قلقكِ ذاك
ولا تحزني كثيراً لأجلي،
وأرجوكِ ألا تخرجي إلى الدربِ
بمعطفكِ الرث القديم.

1924

* * *

وأنهى الحرجُ الذهبيُ حديثه
بلغةِ البتولا المرحة،
بينما طارت اللقالقُ بحزن،
دون أن تأسفَ على أحدٍ بعد الآن.

وعلى من يؤسَفُ؟ إذا كانَ المرءُ عابرَ سبيل،
يمرُّ، يُعرِّجُ، ثم يتركُ البيتَ من جديد،
ويحلمُ بأولئكَ الذاهبينَ حقلُ القنّب
والبدرُ الذي يعتلي البركة الزرقاء.

أقفُ وحيداً وسطَ السهبِ العاري،
بينما تحمل الريحُ اللقالقَ إلى البعيد،
أقفُ طافحاً بالأفكار عن شبابي الفَرح
وغير آسفٍ على شيءٍ مما مضى.

غير آسفٍ على تلكَ السنوات التي بددتُها عبثاً
غير آسفٍ على روحي بنفسجيّةِ الإزهار
ويلتهبُ موقدُ الغبيراء الحمراءِ في الحديقة،
لكنّهُ لا يَستطيعُ أن يدفئَ أحداً.

من الحُمرةِ لا تحترقُ عناقيدُ الغبيراء،
ولا تفنى الأعشابُ من الاصفرار،

وكما ترمي الشجرةُ بهدوءٍ أوراقَها
أرمي الكلمات الحزينة عني..

فإذا ما الزمن ترك للريحِ أن تذروها
ثُمَّ تجمعها في كومةٍ لا تعني أحداً،
فقولوا هكذا: لقد قالَ الجرحُ الذهبي
ما عنده.. بلغةِ البتولا العذبة.

1924

***

الفتاة الفارسيّة

شاغانيه، يا فتاتي، شاغانيه [30]
ألأنني من الشمال؟
أراني مستعداً لأروي لكِ حَقلاً من الأحاديث؛
عن القمح المتموّجِ في ضوء القمر.
شاغانيه، يا فتاتي، شاغانيه
ألأنني من الشمال؟
ألأنَ القمرَ هناكَ أكبرَ بمئةِ مَرّة؟
لا أرى شيرازَ الجميلة
أفضلَ من سهوب ريازان [31]
ألأنني من الشمال؟
أراني مستعداً لأروي لكِ حقلاً من الأحاديث؛

[30]- شاغانيه: اسم الفتاة الفارسية التي يخاطبها الشاعر.
[31]-ريازان: مقاطعة الشاعر في الشرق الروسي.

إن شَعري هذا أخذتُهُ من السنابل،
خذي بعضَهُ ولفّيه حول إصبعكِ إن أردتِ
لن يؤلمني ذلك أبداً!
أنا مستعد أن أروي لكِ حقلاً من الأحاديث.
عن القمح المتموّج في ضوء القمر
خَمِّني بخصلاتِ شعريَ الأجعد
وافرحي يا عزيزتي وابتسمي
ولكن لا توقظي فيَّ ذاكرتي
عن حقولِ القمح، تحتَ ضوء القمر.
شاغانيه، يا فتاتي، شاغانيه
هناكَ في الشمال فتاةٌ أيضاً؛
تشبهكِ بشكلٍ مُذهل،
رُبّما كانت تفكّر بي الآن
شاغانيه، يا فتاتي، شاغانيه.

1924

***

لم أكن في يومٍ من الأيام في البوسفور؛
فلا تسأليني عنه،
أما في عينيكِ فقد رأيتُ البحر،
ملتهباً بنيرانٍ زرقاء.

لم أسرْ إلى بغداد مع القافلة

ولم أنقل إليها الحريرَ والحنّاء
احني جذعكِ الجميل،
واتركيني عل ركبتيكِ أرتَح.

وثانيةً.. مهما رَجَوْتُكِ
فإن شأني لا يعنيكِ على الإطلاق،
وقد لا يعنيكِ أنني في روسيا البعيدة
شاعرٌ معروف وهام.

في روحي تتردَدُ أنغامُ الهارمونيوم
بينما أسمَعُ نباح الكلابِ، في هذهِ الليلةِ المقمرة.
لكن أخبريني أيتها الفارسيّة
ألا ترغبينَ برؤيةِ تلك البلاد الزرقاء البعيدة؟
أنا لم آتِ إلى هنا جراءَ الملل
أنتِ من دعاني أيتها المحجوبَة
وضمتني يداك التمّيتانِ (32)
تماماً كجناحين.

أنا منذ زمنٍ بعيدٍ أبحثُ في مصيري عن السكينة،
رغم أنني لا ألعنُ ما مضى من حياتي،
فحدّثيني أيّ حديث ترغبين،
عن بلادك الفَرِحة.

(32)-صفة من طائر التم.

وأخمدي في روحي كآبةَ الهارمونيوم
واسكريني بأنفاس مفاتنك الطازجة
حتى لا أتنهد، ولا أفكر، ولا أشتاق،
إلى تلك الفتاة الشمالية البعيدة
ورغمَ أنني لم أكن في البوسفور –
فسأختلقُ لكِ شيئاً عنه.
ومهما يكن فعيناكِ كالبحر،
سماويتانِ محاطتانِ بالنار

1924

***

كلب كاتشالوف [33]

هاتِ يا جيم يدك عهداً على السعادة
أنا لم أرَ مثلَ هذه اليد من قبل
وتعالَ ننبحْ معاً في ضوء القمر
حيث الطبيعة هادئة وساكنة
هات يا جيم يدك عهداً على السعادة.
أرجوكَ يا عزيزي لا تلحسني بلسانك
وافهم معي أبسطَ الأمور؛
إنكَ لا تعي ما هي الحياة،
ولا تُدرك ما الذي يساويهِ أن نحيا فوق هذهِ الأرض

[33]- *كاتشالوف ف.ي. (1875 – 1948) ممثّل شهير في مسرح موسكو الفني وهو صديق الشاعر.* /م/

صاحبكَ طيّبٌ ومشهور
ترى الكثيرَ من الضيوف في بيته
وكل منهم يبتسمُ لك، ويرغبُ
أن يُداعبَ وبركَ الناعم.

أنتَ – بالنسبةِ للكلابِ – عفريتيٌّ الجمال
لطيفٌ وطيب وتثقُ بنا
ودون أن تستأذن أي واحد منا
تتطفّل – كصديقٍ مخمور – لتقبّلَنَا

يا عزيزي جيم،كم كانَ بينَ ضيوفِكَ
من أصنافٍ وأصناف
لكن تلك الأكثر صمتاً وحزناً من الجميع
أما مَرَّت فجأةً، وعلى سبيل المُصادَفة؟
إنها ستأتي، أضمن لك هذا.
عندئذ ثَبِّتْ عينيكَ عليها عَنّي
ولأجلي الحس برقّةٍ يَدها
مُكفِّراً عن كلِ ما اقترفتُهُ من ذنوبٍ وما لم أقترفه.
1925

***

أذكرُ يا حبيبتي، أذكر
بريقَ شعرك.

ما كانَ سهلاً عَليّ
أن أضطر لفراقِك.

أذكر ليالي الخريف،
حفيفَ ظلالِ البتولا
رُبَما كانت نهاراتُ تلك الأيام قصيرة،
لكنَ القمرَ أضاءَ لنا طويلاً.

أذكرُ أنكِ قلتِ لي:
"ستعبُر السنواتُ الزرقاء الجميلة
وتنساني يا عزيزي مع امرأةٍ أخرى، إلى الأبد"
واليوم أيقظت مشاعري ثانيةً
الزيزفونةُ المزهرة؛
كم نثرتُ – يومَها – الأزهار بحنان
في خصلاتِ شعركِ الأجعد.

القلبُ ليسَ راغباً – بعدُ – بالانطفاء
ومن المُحزن أنه أحبّ سواك
إنه يتذكّرُكِ قصّةً حبيبةً
مع امرأةٍ أخرى.

1925

***

معطف سماوي اللون، عينانِ زرقاوان.

لم أقل لحبيبتي شيئاً من الحقيقة.

سألتْ حبيبتي: "هل تعصفُ العاصفة؟
أأُشعِلُ الموقد، وأفرشُ الفِراش؟"

أجبتُ حبيبتي: "الآن، ومن الأعلى
ينثر شخصٌ ما أزهاراً بيضاء

أشعلي الموقد، وافرشي الفِراش
أما أنا ففي قلبي – بدونك – عاصفة".
1925

***

مساء أزرق، مساء مُقمر
كنتُ يوماً ما جميلاً وشاباً
طارَ كلُ شيء مُحاذياً إلى البعيد
فاراً من أيدينا، وغيرَ قابل للتكرار.
وبردَ القلبُ وكمدت العينان
أيتها السعادة الزرقاء! أيتها الليالي المُقمِرة!
1925

آخ، أيتها العاصفة، يا للشيطان ما أروعكِ،
تُسمِّرينَ السقفَ بمساميرك البيضاء
لكن ذلك لا يخيفني، فقدري
أنني مربوط إليكِ، بقلبي الطائش.

1925

سهوبٌ ثلجيّة، قمرٌ أبيض.
كفن يُغطي البلاد،
وأشجار البتولا بأرديتها البيضاء تبكي في الغابات.
من قُتلَ هنا؟ من مات؟
تُرى ألستُ أنا نفسي؟

1925

***

إلى اللقاء يا صديقي، إلى اللقاء [34]
أنتَ في القلبِ مني
إن فراقنا المقدّر
يعدُ بلقاءٍ قادم
وداعاً يا صديقي، دونَ يَدٍ، أو كلمة.
ولا تحزن، ولا تقطّب حاجبيك
فليسَ جديداً في هذهِ الحياةِ أن نموت،
وليسَ جديداً بالتأكيد أن نعيش.

1925

❑❑❑

[34]- يقال إن هذهِ الأبيات كتبها الشاعر بدمائه قبل موته.

شعر ناظم حكمت
وضرورة إعادة الاكتشاف

■ ت: عبد القادر عبد اللي ■

اقترن اسم ناظم حكمت بالنضال ومقاومة السجن والأمل، ولعل هذا الاقتران غطى على شعره، وجعله في درجة تالية.

بداية لابد من الاعتراف بأن ترجمة الشعر تلاقي ردود فعل متنوعة، ويخضع الشعر نتيجة الترجمة لتغيير وتبديل ورؤى لا نجدها في ترجمة النثر. لذلك فإن أي رأي حول ترجمة ناظم حكمت إلى العربية لابد وأن يؤخذ على أنه مجرد وجهة نظر في ترجمة الشعر. ولكن الحقيقة تتجاوز هذا الأمر، وتتعلق بعوامل موضوعية لعملية الترجمة من التركية إلى العربية (أو العكس). فقد حمل قضية الترجمة عن هذه اللغة أناس لاشك في إخلاصهم وصدقهم ممن يجيد العثمانية أو التركمانية. وعلى الرغم من قرب هاتين اللغتين (أو اللهجتين) من التركية إلا أن هنالك فروقاً كبيرة جداً في بعض الأحيان، وانعكست هذه الفروق في الترجمة، وبرزت في ترجمة الشعر أكثر من غيره. الأمثلة كثيرة، أهمها أن المفردة العربية في التركمانية أو العثمانية تحمل دلالتها العربية فقط، وليس بالضرورة أن تحمل هذه الدلالة وحدها في التركية مثلاً "إلهي /Ilahi" تحمل دلالة أخرى وهي "قصيدة صوفية"،وكذلك كلمة "سير /Seyir" تحمل دلالة أخرى هي "الفرجة" وهنالك عشرات المفردات من هذا النوع أثرت بشكل مباشر في ترجمة ناظم حكمت إضافة إلى أمور من نوع آخر جعلت الأمثلة الشعرية المقدمة تدخل قوالب وتراكيب جديدة، مثلاً: "قضية طاهر وزهرة" صارت في الترجمة إلى العربية "قضية الطاهر وداء الزهري"

لذلك فإن ناظم حكمت وعلى الرغم من ترجمته أكثر من مرة فهو يحتمل ترجمات أخرى تخضع للتدقيق والبحث على يد دارسين للغة التركية، ولأدب ناظم حكمت، ويمكن أن يكون إعلان منظمة اليونسكو عام 2002 عام ناظم حكمت مناسبة للقيام بهذا العمل يحتاج إلى جهود مؤسسات.

***

انقلب ناظم حكمت أدبياً على نفسه مرتين. في المرة الأولى في أثناء مشاركته في حرب التحرير بصفة معلم. فقد أدرك الفرق الكبير بين لغة الخاصة (وهي لغة الشعر آنذاك) وبين لغة الناس، وتطور هذا الانقلاب إثر سفره إلى موسكو إذ اقترن موقفه اللغوي هذا بموقف جديد من شكل الشعر متأثر بماياكوفسكي، فكتب ما سمي (القصيدة الحرة) والمسماة عربياً (قصيدة النثر).

في هذه المرحلة لم يتبلور الشكل الشعري الجديد لديه تماماً، فكان تكرار بعض المفردات يوحي بأن هنالك وزناً. أولى قصائده بالشكل الجديد هي "أحداق الجياع"

لسنا بضعة أنفار

ولا خمسة أو عشرة

30000000

30000000

...

بعضهم حي.. حي

عيناه

وحدهما

عائشتان

في عام 1937 قدّم ناظم حكمت نقداً ذاتياً لشعره المكتوب بين عامي 1929 – 1936 إذ برزت الآيديولوجيا بشكل طاغ على قصائده. وهذا لا يعني أنه هجر الآيديولوجيا أونبذها، بل غدا شعره أكثر هدوءاً، وأقل شعاراتية.

وبهذه المناسبة أقدم ثلاث قصائد من آخر نتاجه الشعري بترجمة حرفية معجمية تماماً تاركاً التأويل والرؤى للقارئ.

أنا أريد أن أموت قبلكِ

هل تعتقدين بأن القادم
وراء ذاهب سيلتقيه؟
أنا لا أعتقد بهذا.
الأفضل، أن تأمري بحرقي
وأن تضعيني في وعاء
فوق الموقد في غرفتك .
ليكن الوعاء زجاجياً
وليكن من الزجاج الأبيض الشفاف
كي تستطيعي رؤيتي...
تتفهمين تضحيتي:
تخليتُ عن التحول إلى تراب
تخليتُ عن التحول إلى زهر
من أجل استطاعة البقاء بجانبك
أصير رماداً
وأعيش بجانبك.
فيما بعد، عندما تموتين
تأتين إلى وعائي
وهناك نعيش معاً

رمادك وسط رمادي
حتى تأتي كنة فوضوية
أو حفيد غير وفي
يرمينا من هناك...
ولكننا
حتى ذلك الوقت
سنتخالط
إلى حد
أن ذراتنا ستتجاور
حتى في المزبلة التي نرمي إليها.
سنغوص في التراب معاً
وفي أحد الأيام إذا أخذت زهرة برية
رطوبة من قطعة الأرض هذه، وأنتشت
سيتفتح على عودها بالتأكيد
زهرتان:
إحداهما أنت
والثانية أنا

أنا
لم أفكر بعد بالموت
أنا سأنجب طفلاً
يحمل حياة من داخلي.

دمي ينزف.
سأعيش، ولكن طويلاً، طويلاً جداً
ولكن معك.
ولكن الموت لا يخيفني
ولكنني أجد شكل جنازتينا
غير ممتع
وأنا حتى أموت
سيتضح هذا على كل حال
هل هنالك احتمال الخروج من السجن هذه الأيام؟
يقول داخلي:
ممكن

18 شباط 1945

***

إلى كتّاب آسيا وأفريقيا

يا أخوتي
لا تنظروا إلى أنني أشقر الشعر
أنا آسيوي
لا تنظروا إلى أنني أزرق العينين
أنا أفريقي.
الأشجار لا تظلل جذعها لدي هناك
كما عندكم تماماً.

الخبز في فم الأسود لديّ هناك
والتنينات ترابض عند رؤوس الينابيع
ويُمات قبل دخول الخمسين سنة
كما عندكم تماماً.
لا تنظروا إلى أنني أشقر الشعر
أنا آسيوي
لا تنظروا إلى أنني أزرق العينين
أنا أفريقي
جماعتي أميون ثمانون بالمائة
الشعر يتجول من فم إلى فم متحولاً إلى أغان
الشعر يتحوّل إلى راية في بلادي
كما عندكم تماماً.
يا أخوتي
أشعارنا يجب أن تركض بجانب العجول النحيلة
لتحرث الأرض
ويجب أن تدخل مستنقعات حقول الأرز
حتى الركب
يجب أن تطرح الأسئلة كلها
يجب أن تجمع الأضواء كلها
يجب أن تقف عند بدايات الطرق
أشعارنا مثل شاخصات المسافات على الطرق.

يجب أن ترى العدو المقترب قبل الجميع
يجب أن تقرع الطبول في الغابات الهندية
وحتى لا يبقى على وجه الأرض وطن أسير واحد، وإنسان أسير واحد.
وحتى لا تبقى غيمة ذرية واحدة في سمائها
يجب أن يبذل المال والملك والعقل والفكر والروح وكل ما هنالك.
أشعارنا للحرية الكبرى.

22/ 1/ 1962 موسكو

***

جيش الجائعين يسير

جيش الجائعين يسير
يسير من أجل أن يشبع خبزاً
من أجل أن يشبع لحماً
من أجل أن يشبع كتباً
من أجل أن يشبع حرية

يسير على جسور أرفع من شعرة وأحدّ من سيف.
يسير ممزقاً الأبواب الحديدية،مهدماً جدران القلاع.
يسير مدمى الأقدام.

يسير جيش الجائعين.

وقع خطواته رعد
بصاقه نار
رايته أمل
في رايته أمل الآمال.

يسير جيش الجائعين
حاملاً مدنه على أكتافه.
مدنه بأزقتها الضيقة وبيوتها المظلمة
ومداخن مصانعها
وتعبه اللامتناهي إثر انصرافه من العمل

يسير جيش الجائعين
ساحباً وراءه القرى الصغيرة نفسها
والميتين لعدم وجود الأرض في هذه الأرض الواسعة

يسير جيش الجائعين
من أجل إشباع الخبز لمن لا خبز لديهم
يسير جيش الجائعين من أجل إشباع مسلوبي الحرية حرية.
يسير مدمى الأقدام.

9 آب 1962

❑❑❑

مختارات
من الشعر الفرنسي

■ ت: سلمان عَزّام■

قصيدة للشاعرة كريستين دوبيزان*
لست أدري كيف أعيش

لا أعرف كيف أعيش
لأن قلبي المفجوع ينفطر ألماً
ولا يجرؤ على الشكوك أو البوح
بمغامرتي المؤلمة

وبحياتي المأساوية القاتمة
لا أرغب شيئاً سوى الموت،
لست أدري كيف أعيش
ولكي أكتم ما بي يجب عليّ
أن أغني، فينشرح قلبي
وأتظاهر بالضحك
ولكن الله يعلم كم أعاني

* *الشاعرة كريستين دوبيزان، ولدت عام 1364، ابنة فلكي ايطالي، أرملة وهي بسن الخامسة والعشرين وأم لأطفال ثلاثة، عاشت من كتاباتها وتوفيت عام 1431.*

لست أدري كيف أعيش.

قصيدة العزلة للشاعر لامارتين

بعد موت ألفير، عشيقة لامارتين، انسحب هذا الأخير إلى مدينة ميلي ليعيش في عزلة تامة، وقد نشرت القصيدة في ديوانه "تأملات شعرية" الذي لاقى نجاحاً واسعاً عام 1820.

العزلة

غالباً، فوق الجبل، في ظل السنديانة العتيقة
أجلس حزيناً، عند الغروب،
أنقل نظراتي بلا تبصر فوق السهل
الذي تنداح مشاهده المتبدلة تحت قدميّ

هنا يهدر النهر بأمواجه المزبدة،
يتعرج، ثم يغوص في ظلمة بعيدة
وهناك، تبسط البحيرة الساكنة مياهها الراكدة
حيث ترتفع نجمة المساء في زرقة السماء.

فوق قمم الجبال المتوجة بالغابات الكثيفة
لا يزال الشفق يرسل آخر إشعاعاته
بينما يصعد الموكب البخاري لملكة الظلام
ويصبغْ خطوط الأفق بلون رمادي

في اللحظة نفسها، ينطلق من سهم الكنيسة الغوطية
لحن ديني، ينتشر في الأصقاع،
فيتوقف المسافر، ويمزج الجرس الريفي

ألحانه المقدسة بآخر أنفاس النهار
لكن، روحي لا تتأثر بهذه اللوحات الجميلة
فلا أشعر تجاهها بأية نشوة أو اندفاع
أتأمل السهل مثل ظل تائه
لم تعد شمس الأحياء تبعث الدفء في الأموات

أنقل عينيّ عبثاً من تلة لأُخرى
من الجنوب إلى الشمال، من الفجر حتى المغيب
أجتاز كل المواقع في الامتداد الفسيح
وأقول: لا تنتظرني السعادة في أي منها

ماذا فعلت بي هذه الوديان والقصور والأكواخ؟
إنها أشياء تافهة قد خبا سحرها
أيتها الأنهار والصخور والغابات، يا بقاع العزلة الغالية
إنسان واحد يغيب عنكم، فتبدو جميع البقاع مقفرة

***

قصيدة للشاعر فكتور هوجو
بعنوان: غداً، عند طلوع الفجر

في الرابع من أيلول عام 1843، غرقت ابنة الشاعر ليوبولدين مع زوجها في نهر السين أثناء نزهة في زورق. وقد كتب هذه القصيدة في الذكرى الرابعة لوفاتهما.

***

غداً، عندما يبزغ الفجر، في اللحظة التي يبيضّ الريف
سأذهب، كما ترين، أعرف أنك تنتظرينني

سأذهب عبر الغابات، عبر الجبال،
لا أقوى على البقاء زمناً طويلاً بعيداً عنك

سأسير وعيناي تحدقان بأفكاري
دون أن أرى شيئاً في الخارج، دون أن أسمع أية ضجة
وحيداً، مجهولاً، مقوس الظهر، يداي متصالبتان
حزيناً، وقد تساوى في نظري الليل والنهار

لن أنظر إلى ذهب المساء وهو ينهمر
ولا إلى الأشرعة البعيدة وأنا منحدر نحو "هارفلور" [35]
وعندما أصل، سأضع فوق لحدك
باقة من البهشية الخضراء والخلنجة المزهرة

"من ديوان تأملات"

قصيدة للشاعر بودلير
بعنوان "كآبة"

حالة اكتئاب عنيفة وإعياء نفسي لشاعر مرهق جسدياً ونفسياً، ساخطاً على وجوده برمته.

***

حين تنيخ السماء الواطئة والثقيلة كغطاء
فوق روح تئن فريسة القلق الطويل،
ومن الأفق الذي يعانق الكون
تمطرنا بنهار أسود أشد حزناً من الليل،

[35] *هارفلور: مرفأ في جنوب فرنسا.*

حين تتحول الأرض إلى زنزانة رطبة،
حيث يطير الأمل مثل وطواط،
فيصدم الجدران بجناحه الجافل
ويضرب رأسه بالسقوف المعفنة؛

حين ينشر المطر سحبه الكبيرة
مقلّداً قضبان سجن فسيح،
ويأتي قطيع أخرس من العناكب المقززة
يأتي لينصب شباكه في أعماق أدمغتنا،

فجأة تثب أجراس غاضبة
وتطلق نحو السماء عواءً منفراً،
مثل أرواح تائهة بلا وطن
تغرق في الشكوى بعناد شرس.

وعربات الموتى الطويلة، بلا طبول ولا موسيقى.
تسير ببطء داخل روحي، و "الأمل"،
المهزوم يبكي، و "القلق" المبرّح الظالم
ينحني فوق جمجمتي الراضخة ويزرع رايته السوداء

* * *

قصيدتان للشاعر بيار رونسارد

1- "عندما تصبحين عجوزاً"

في المساء، على ضوء الشمعة، عندما تشيخين

وأنت جالسة بجانب النار، تشلّلين وتغزلين
ستقولين وأنت تردّدين أشعاري بإعجاب
"لقد تغنى بي رونسارد عندما كنت جميلة".
لن يكون عندك آنذاك خادمة لدى سماعها الخبر
وهي نصف نائمة، مرهقة من العمل،
تستيقظ على صوت رونسارد
لتبارك اسمك بالمديح الأبدي.

سأكون تحت التراب شبحاً بلا عظام
في ظلال شجر الآسِ، مستسلماً للراحة
وستكونين قرب الموقد عجوزاً مقرفصة
ستندمين على ضياع حبي وعلى تعاليك الشامخ
ليتك تصدقينني –فتعيشي– ولا تنتظري الغد
وتقطفي منذ اليوم أزهار العمر.

***

2- سيدتي الظريفة، هيا بنا نَرَ الوردة*

هيا يا حلوتي، لنر إذا كانت الوردة
التي نشرت هذا الصباح
ثوبها الأرجواني تحت الشمس،
قد فقدت، في المساء

* *أهدى رونسارد هذه القصيدة إلى كاسندرا، ابنة مصرفي إيطالي، وهي إلى درجة معينة قصيدة أبيقورية. لحنت وقدمت كأغنية في أكثر من برنامج.*

طيات حلتها الأرجوانية
ولونها الذي يشبه لونك.

وا أسفاه! انظري! في حيز صغير،
كيف تركت جمالها يتساقط فوق
المكان، وا أسفاه! وا أسفاه! يا حلوتي
أيتها الطبيعة! يا لكِ من أم قاسية حقاً
لأن زهرة كهذه لا تعيش
إلاّ من الصباح إلى المساء.

إذن، لو تصدقينني يا حلوتي
ففي الزمن الذي يزهر عمرك
وفي أوج اخضراره الجديد
اقطفي، اقطفي ثمار شبابك
فكما أذبلت الشيخوخة هذه الزهرة
ستذبل جمالك.

❑❑❑

اللاعب الآخر
تأليف: أوين ج. آرنو

■ ت: محمد أمين جميل الشامي ■

مؤلف المسرحية كاتب ومسرحي من الولايات المتحدة الأميركية.

أخذت هذه المسرحية من كتاب
"**Highlights of American Literature**"

طباعة عام 1988.

الشخصيات

د. بيكر : مدير المدرسة، في أواخر الأربعينيات.

كورلين : والد أحد الطلبة، في أواخر الأربعينيات.

بيتر كروس : طالب في مدرسة غراي ماتيوز.

مكان وقوع الأحداث

"غرفة في السكن الداخلي التابع لمدرسة غراي ماتيوز في نيو انجلاند.

صباح أحد الأيام في أواخر شهر حزيران".

ترتفع الستارة عن واحدة من الغرف الكبيرة في مهجع مدرسة إعدادية في نيو انجلاند تعرف باسم مدرسة غراي ماتيوز للبنين. ورغم مظاهر الفرح الذي يعم الغرفة عادة في فترات أنشط فإنها الآن مغلقة بهدوء لافت ويلف الترتيب التام الغرفة بجو ينبئ بانعدام الدفء. على يسار المنصة يتراءى باب كبير من خشب البلوط يؤدي إلى البهو الذي لا نراه. وفي الزاوية اليسرى الخلفية من الغرفة تنتصب خزانة كبيرة ذات دروج، وقرب المكتب يظهر سرير صغير. على يمين السرير المذكور يوجد كرسي، ووراء السرير والكرسي مباشرة تظهر نافذة

كبيرة يتسرب منها فيض من أشعة الشمس. في الخلف أيضاً (إلى يمين الصالة) هناك خزانة للكتب يتوضع على سطحها مجموعة كؤوس ذهبية وفضية، إلى جانب ألواح خشبية تستند إلى الحائط الخلفي وقد علق على هذه الألواح الخشبية عدد من الأوسمة. وقرب خزانة الكتب، عند الجدار الأيمن، يتوضع مقعد وكرسي، كما يوجد سريران إضافيان في الغرفة لهما نفس حجم السرير الأول، يستقر أحدهما باتجاه اليمين والآخر قريب من الخلف. توجد الآن حقيبتان على الأرض تنتصبان ما بين خزانة الدروج والسرير الأول.

لا يظهر أحد على المنصة عند رفع الستارة. لكن، في الحال، يفتح باب الغرفة ويدخل رجلان: الدكتور بيكر يتبعه كورلين. والأخير رجل في أواخر الأربعينيات، تبدو ملابسه غالية الثمن لكنها داكنة اللون. وعلى الفور يخالج المرء شعور أن هذا الرجل لم يعرف الفرح قط في حياته، وهو يبدو شاحباً ومتعباً، لا سيما في هذه اللحظة. يقارب عمر الدكتور بيكر عمر كورلين، وهو يرتدي البزة التقليدية لمدير مدرسة إعدادية، بدءاً من البدلة الرمادية والصدار، وانتهاءً بالغليون المتوازن بحذر في فمه. يبدو الدكتور بيكر فصيح اللسان واثق الخطو وقد تنامت هاتان الصفتان بحرص عبر السنين.

د. بيكر *(يبتسم بلطف)*: هذه غرفته. أعتقد أنك رأيتها من قبل يا سيد كورلين.

(يحدق كورلين بالغرفة محاولاً أن يستوعبها كلها. وبينما يقوم بذلك، يبدو ألمه ظاهراً ولو أنه يحاول كبحه).

كورلين : نعم، بالطبع. زرت هذا المكان في الربيع الفائت. *(يقترب كورلين من السرير الأقرب إلى النافذة. وبلا وعي منه يمرر كفه على الغطاء ممسداً إياه).*

د. بيكر : عملنا على ترك أشيائه كما تركها هو، إلا أنني أراني مرغماً على القول إننا سمحنا لأنفسنا بترتيب دروجه قليلاً، لا لأنها كانت بحالة فوضى، لكن.. أنت تتفهم الوضع.

كورلين *(مغمغماً)*: ... بالطبع.

د. بيكر : بل على العكس، كان جيفري شاباً شديد الترتيب.

كورلين : نعم، لقد كان كذلك، صحيح؟.

د. بيكر : *(يشير إلى الأوسمة والتذكارات الموجودة على خزانة الكتب)*: هذه

طبعاً كل أوسمته وكؤوسه التذكارية. تلك هي التي فاز بها هذه السنة في مباريات التنس وفي مسابقات الجري. أعتقد أنك رأيتها جميعها أيضاً.

كورلين *(ينتقل إلى خزانة الكتب):* أظن أني رأيت بعضها. *(يومئ إلى إحدى الكؤوس)* لكن هذه جديدة، أليست كذلك؟. أرى أنها جائزة أخرى تلقاها في لعبة التنس.

د. بيكر : هذا صحيح *(بنبرة منخفضة)*، لقد كان ابنك الشاب رياضياً حقاً.

كورلين : أعرف. *(يلتقط الكأس ليقرأ الإهداء).*

د. بيكر : لقد نقشت الهيئة الإهداء على هذه الكأس خصيصاً لأجل جيفري. سألناه عما يود أن ينقش عليه *(متضاحكاً)* وكان هذا، حسب اعتقادي، مخالفاً للأنظمة قليلاً، لكننا أردنا التأكد من أن هذا سيسعده.

كورلين : كان تصرفاً حكيماً من قبلكم.

د. بيكر *(لا يزال يبتسم بلطف)*: أخشى أن لفتتنا هذه قد أحرجته. لقد كان على الدوام فتى متواضعاً. وللحق فقد أخبرنا بدايةً أنه لا يريدنا حتى أن نضع اسمه على الكأس.

كورلين : على أي حال ما أراه هو أنكم فعلتم.

د. بيكر : طبعاً فعلنا ذلك. إنه أسلوبنا كي نجعله يدرك مشاعرنا تجاهه، وكم سرنا أنه كان طالباً عندنا– كما يجدر بي أن أقر أيضاً أنه كان رياضياً رفيع المستوى يضفي على المدرسة تميزاً، ولا يأتينا غالباً طالب مثل جيفري في مدرسة غراي ماتيوز.

كورلين *(يبتسم بوهن):* رأيت بعضاً من الطلبة الآخرين يلعبون، والحق أنهم جميعاً متألقون أيضاً.

د. بيكر : ربما. لكن أياً منهم ليس بتميز ابنك يا سيد كورلين. أريدك أن تصدق ذلك وآمل ألا يساورك الظن أنني أقول ذلك بسبب ما حدث. قد لا تتاح الفرصة لنا كي نتحدث في المستقبل، أنت وأنا، على الأقل لن تكون كهذه الفرصة *(مع ابتسامة)* آمل ألا يبدو هذا تملقاً من قبل مدير مدرسة كي يكسب الرضا، سيد كورلين.

كورلين *(مضطرباً، غير مدرك لما يرمي إليه فعلاً):* إن أكثر ما أقدره هو رغبتك في الحديث إلي عن جيفري. والحقيقة أنني أرحب بأي شيء تود إخباري به– مهما بدا غير ذي أهمية. إنه، إلى حد ما، أحد الأسباب التي دفعتني للعودة إلى هنا، لرؤية غرفته، لأتحدث إلى معلميه، لألمس نفس الأشياء التي كان يلمسها. حاولت عائلتي ثنيي عن القدوم. قالوا لي إن هذا سيبدو وكأن موته يتحول إلى وسواس. لكنني سعيد إذ أنني لم أصغ لهم. وبظني أنه ما إن تنتهي هذه الزيارة حتى أكون قد وضعت نهاية محددة لكل شيء. هل تفهمني يا د. بيكر؟

د. بيكر : أكيد. ولهذا السبب أخبرتك كم كان جيفري محط إعجاب.

كورلين : لك مطلق الحرية في أن تخبرني بأشياء أخرى عنه، ما قام به، ما كان يفكر إذ ربما تكون هذه النظرة الأخيرة التي يتاح لي إلقاؤها عليها.

د. بيكر : كان شاباً ذكياً...

كورلين : نعم، هذا شيء أعرفه.

د. يبكر : خلق لنفسه هالة شاب أنيق متحدر من بيئة كريمة.

كورلين : فماذا عن اهتماماته؟ أم أن جل اهتمامه انصب على أن يصبح نجماً رياضياً؟

د. بيكر : أحسب أن جيفري كتب لك عن اهتماماته ربما.

كورلين : آه، كانت تصلني رسائل منه بالطبع، وقد قرأتها– رغم أنني أعترف آسفاً بأنني لم أعر ما تحتويه اهتماماً كافياً قط. سبب ذلك، حسب ظني، يعود إلى أنها كانت تصلني في أوقات صعبة بالنسبة لأسفاري. أتذكر تحديداً إحدى الرسائل التي وصلت وأنا أنهي مهمة استشارية وإدارية صغيرة في لندن. لم تتح لي فرصة لقراءتها إلا بعد مرور شهر تقريباً، حينما كنت في تيرول في مهمة أخرى. يجعلك السفر على هذا النحو تغفل عن الصلات الشخصية، وإنه حسب اعتقادي، لأمر مريع.

د. بيكر : إنني على ثقة من أن جيفري لم يشعر قط بانقطاع الصلات الشخصية معك، سيد كورلين. ولا أظن أنني أتعدى الحدود بقولي هذا.

كورلين : هل تحدث إليك بشأني؟

د. بيكر : مراراً. لكن عندها كان يثق بي نوعاً ما. كنا على وفاق تام، ابنك وأنا.

كورلين : ألم يذكر أبداً أنني ربما أتجاهله– أو أنه ربما شعر بأنني أنكره؟

د. بيكر : لم يذكر، ولو لمرة واحدة، أي شيء من هذا القبيل. وقد أطربه أنك أثنيت على فوزه بعدة جوائز. ربما تجاوز أسلوبه في المنافسة في كل الألعاب والتصفيات، وما هذا إلا ليقينه بأن ذلك يسعدك.

كورلين *(ذاهلاً)*: ألهذا اشترك في تصفيات السباحة؟

د. بيكر *(وقد نسي نفسه)*: ربما. كان يعلم أنك كنت بطلاً في السباحة، والسباحة هي الرياضة الوحيدة التي كان بلاؤه فيها ضعيفاً. لذا حاول وحاول و...

(توقف مذعوراً متداركاً ما يقول).

كورلين : ... حاول وحاول إلى أن أغرق نفسه.

د. بيكر *(بعد برهة، وبهدوء، مستعيداً رباطة جأشه):* لم أعن هذا يا سيد كورلين، إنني آسف– لم أكن أقصد هذا إطلاقاً.

كورلين *(صوته يتهدج):* هل كنت.. موجوداً.. عندما وقع ذلك؟

د. بيكر : كنت في مكتبي. لكن سمعت بالأمر بعد دقائق من حصوله، فكما ترى، مكتبي يقع إلى جانب بناء صالة الألعاب الرياضية.

كورلين : أعلموني أن الأمر تم بسرعة.

د. بيكر *(بهدوء، دون أن يثيره المنحى الذي اتخذه النقاش):* نعم، أعتقد أن هذا صحيح.

كورلين : قالوا إنه لم يكن هناك سباحون آخرون قربه. كان هناك بمفرده، وسط البركة لم يتعد الأمر التشنج، تقلص في عضلات المعدة، ثم غاص إلى القاع.

د. بيكر : ما إن رأى المنقذ ما حدث حتى غاص في البركة، لكن... كان جيفري قد... مات. أقسم لك إننا فعلنا ما بوسعنا لإعادة الروح إليه.

كورلين : أعرف يا دكتور بيكر. لقد زودني الآخرون بتقرير مفصل. ولا أريدك أن تظن أنني ألوم المدرسة. فحادث كهذا لا يمكن أن ينتج عن إهمال. لكنه بدا واحداً من تلك الحوادث الغريبة والعجيبة التي يقرأ عنها المرء في الكتب، ويشك بإمكانية حدوثها في الواقع.

د. بيكر : ما كان علي أن أقول ما قلته بشأن إصراره على دخول تصفيات السباحة. كان ذلك حماقة وفظاظة مني. ولم أكن أقصد أنه إنما سبح لمجرد إسعادك. لا يجب إلقاء اللوم على المدرسة جراء ما حدث لابنك، كما أن اللوم لا يقع عليك.

كورلين *(يتكلف الابتسام)*: عندما فاز بكأس بطولة التنس في الربيع الماضي كتبت له رسالة مطولة أخبره فيها كم أفرحني فوزه. ربما بالغت في التعبير عن مدى غبطتي، فأراد هو أن يسعدني أكثر... حسن، ربما لا يتوجب علينا أن نناقش ذلك. *(توقف)*. قد يبدو هذا سؤالاً سخيفاً... هل كان لجيفري الكثير من الصديقات؟

د. بيكر *(يضحك قليلاً)*: بقدر ما يُتوقع لدى فتى في سن الخامسة عشرة حسب ظني، لا أكثر ولا أقل. معظم الطلاب يتوددون للفتيات اللائي يدرسن في مدرسة ريردون، والتي لا تبعد أكثر من ميل ونصف عن مدرستنا. ونحن نقيم حفلات راقصة مع مدرسة ريردون مرة في الشهر على الأقل.

كورلين : أعتقد أنه كان يستمتع بالتعرف إلى المزيد من الفتيات. لم يكن محاطاً بالكثير من النساء. وماذا عن أصدقائه؟ أكان له الكثير من المقربين؟

د. بيكر : يؤسفني أنه لم تتح لك فرصة مقابلة بعضهم اليوم إذ أن معظم الطلاب، بمن فيهم شركاء الغرفة، قد غادروا لقضاء العطلة الصيفية، وإلا كنت تحدثت إليهم مطولاً. لم يبق منهم إلا القليل– قلة ممن تكون عائلاتهم أكثر تساهلاً أو أنهم يمضون إجازتهم في مكان بعيد.

كورلين : لكنت سمحت لجيفري البقاء إلى الأول من آب أيضاً على الأقل. عندما كان هنا في الصيف الماضي كتب يخبرني عن الوقت الرائع الذي أمضاه مع كل التسهيلات التي منحت له.

د. بيكر : من ناحية، كانت التسهيلات ممنوحة بالكامل له، أو لعلي أقول إنها منحة كريمة من والده؟

كورلين : كان مما يثلج قلبي أن أمنح المدرسة ما وسعني. تذكر، يا دكتور بيكر، أن هذه المدرسة لم تكن من أحب الأماكن في

حياة جيفري وحسب، بل كانت، في وقت من الأوقات، ومنذ سنوات عدة خلت، واحدة من أحب الأماكن في دنياي. *(يتهاوى كورلين على حافة السرير الأقرب إلى النافذة، ويضع يده فوق جبهته. يبدو وكأنه يجاهد كيلا يبكي).*

د. بيكر : يخامرني شعور أن هذا الحديث يصعّب الأمر عليك أكثر.

كورلين : لا... لا، بالطبع لا. *(توقف، بينما يرقب الدكتور بيكر كورلين بتمعن. ثم، فجأة، يدير كورلين رأسه بعيداً وتند عنه زفرة).* آه. ربما كان خطئي أن عدت إلى هنا. كنت على ثقة من أنني سأتمالك قواي في هذه المواجهة. في القطار الذي أقلني إلى هنا طفقت أكرر لنفسي مراراً أنه محظوظ من ناحية ما. كان جيفري الشيء الوحيد الحقيقي والجميل في حياتي. ولكنت تشبثت بما لدي إن لم يكن بشيء آخر، لكن الآن... بعد رؤيتي لغرفته ثانية... وحديثي إليك.. *(فجأة، يتمالك نفسه ثانية. يستدير ليواجه الدكتور بيكر، ثم ينهض)* اعذرني. أدرك أن هذه المقابلة تؤلمك أيضاً.

د. بيكر *(يتوقف)*: أتريدني أن أساعدك في حزم حاجياته؟

كورلين : لا، شكراً. فهذا شيء تطلعت إلى القيام به بنفسي. أريد أن أتأكد من أن كل متعلقاته سليمة. سأعيدها كلها إلى غرفته القديمة في المنزل. كم الساعة الآن؟.

د. يبكر *(ينظر في ساعته)*: حوالي الساعة الحادية عشرة والنصف. ستتناول الغداء معنا أليس كذلك؟.

كورلين : لا، لن أبقى كثيراً. أريد أن أحزم أمتعته وحسب، لأعيدها إلى المنزل أريد العودة إلى بوسطن في الثانية والنصف.

د. بيكر : إذن، تحبذ البقاء بمفردك.

كورلين : لو سمحت. وهذا لا يتعارض مع الأنظمة، صحيح؟.

د. بيكر : بالطبع لا. أرجو أن تمر بي قبل مغادرتك. يود الآخرون

أن يودعوك.

كورلين : شكراً على كل شيء يا دكتور بيكر.

د. بيكر : إن احتجت إلى شيء فسأكون في مكتبي.

كورلين : شكراً لك. وإن كنت أعتقد أنني لن أحتاجك في شيء. *(يبتسم الدكتور بيكر ويومئ برأسه. ثم يستدير ويخرج مسرعاً. يستدير كورلين ببطء، يعاين الغرفة كلها ثانية. يتجه نحو خزانة الكتب ويبدأ بتفحص الأوسمة والكؤوس مرة ثانية. بعد ذلك، يتجه نحو المكتب ويفتح الدرج العلوي. يحدق بمحتويات الدرج لعدة لحظات قبل أن يبدأ بإخراج بعض الملابس والمقتنيات الأخرى منه ويضعها على أقرب سرير. بعد برهة، يرفع إحدى الحقائب ويضعها على السرير أيضاً. يفتح الأقفال الموجودة على جانبيها ويأخذ بوضع الأشياء في الحقيبة عندما يسبل ذراعيه فجأة، بلا حول منه، ويجلس على حافة السرير مرسلاً نظره عبر النافذة محدقاً إلى لا شيء. توقف للحظات، ثم يسمع طرق خفيف على الباب)*. تفضل. *(يفتح الباب ببطء ثم يلج بيتر إلى الغرفة. يبدو صبياً نحيلاً وعصبياً نوعاً ما، في الخامسة عشرة من عمره. يبدو في تلك اللحظات خجلاً. يرفع كورلين بصره إليه دون أن يصدر عنه أي رد فعل، مهما كان، على ظهوره. يحدق كورلين وبيتر أحدهما بالآخر لبرهة بلا ارتياح، إلى أن يتصنع كورلين ابتسامة)* مرحباً.

بيتر : كيف حالك يا سيدي- اعذ... اعذرني. آمل أنني لا أزعجك. يمكنني العودة بعد قليل.

كورلين : لا عليك، فأنت لا تزعجني.

بيتر : أنا... أنا بيتر كروس، أنت السيد كورلين، صحيح؟.

كورلين : صحيح، كيف عرفتني؟

بيتر : رأيتك في غراي ماتيوز من قبل يا سيدي. لم أعلم بوجودك إلا منذ قليل. تناهى إلى مسامعي حديث عنك بين الدكتور ادواردز والدكتور بيكر.

كورلين *(تنامى انزعاجه قليلاً بسبب التوتر الواضح على الفتى)*: لم لا تجلس

يا بيتر؟

بيتر : لا... لا شكراً يا سيدي. لا أستطيع المكوث طويلاً. سأعود إلى البيت اليوم. ستأتي عمتي لتصطحبني عما قليل.

كورلين *(بشرود)*: حسن.

بيتر : كما أنني لم أحزم أمتعتي بعد. وعمتي تكره الانتظار. في السنة الماضية، في مثل هذا الوقت، جعلتها تنتظر ساعة بأكملها. لكنها كانت تمر على المكاتب وتخلق صداقات مع كل الموجودين. إنها ودودة جداً، عمتي تلك.

كورلين : حسن، ربما تسنح لي فرصة لقائها.

بيتر : متى ستغادر يا سيدي؟

كورلين : في الحال، على ما أعتقد... حالما أنتهي من توضيب الحاجيات.

بيتر : هل.. هل ستأخذها كلها يا سيدي؟

كورلين *(باستغراب)*: هه، نعم، بالطبع.

بيتر : كلها... والآن يا سيدي.

كورلين *(منزعجاً قليلاً)*: بالطبع الآن. سأعيدها معي إلى بوسطن هذه الظهيرة.

بيتر *(توقف. يحدق بكورلين)*: سيدي... أنا... لا أعرف كيف أقول ذلك يا سيدي؟

كورلين : ما الأمر؟

بيتر : ... إنني آسف يا سيدي. أعني... بشأن جيفري. أظن أنني لا أتقن هذه الأمور. لكني أشعر بالحمق الآن. إلا أنني أرجو أن تتقبل عزائي القلبي.

(ينظر كورلين إليه، بحيرة في البداية، ثم، بعد لحظة، يتفهم حرج الفتى).

كورلين *(مبتسماً)*: إنك لا تبدو أحمق على الإطلاق يا بيتر. طبيعي

أنني أتقبل مواساتك لي.

بيتر : لا بد أن الأمر صعب عليك جداً يا سيدي. عليك وعلى السيدة كورلين.

كورلين *(بلا شعور)*: لا يوجد سيدة كورلين يا بيتر.

بيتر *(محرجاً من جديد)*: آه، أترى حماقتي يا سيدي. الناس دائماً يخبرونني أنني أقول وأفعل الأشياء الخاطئة على الدوام.

كورلين : لا يوجد ما يعيب فيما قلت يا بيتر. فمن الطبيعي وجود السيدة كورلين.

بيتر : دائماً ما يكون التحدث عن الأموات صعباً بعض الشيء. وأعتقد أنني يجب أن أدرك هذا أكثر من أي شيء آخر على اعتبار أن والديّ ليسا على قيد الحياة أيضاً.

كورلين : أوه، أنا آسف جداً لذلك.

بيتر : متى توفيت السيدة كورلين؟

كورلين *(بازورار)*: لا تزال السيدة كورلين على قيد الحياة على ما أعتقد. لكنها وأنا لا... نعيش معاً. يمكنك قول هذا. وهي تحمل كنية جديدة هذه الأيام.

بيتر : نعم، أفهم ذلك.

كورلين : وأنت؟ أتعيش مع عمتك؟

بيتر : منذ أمد طويل حسبما أذكر. أعتقد أن الأمر لا يؤلم كثيراً عندما لا تقدر على تذكر من قضوا في عائلتك.

كورلين : لا، لا يؤلم كثيراً عندها.

بيتر : كما أن العمة هيلينا أكثر من أم وأب بالنسبة لي، فلقد أرسلتني إلى هذه المدرسة وتعتني بكل ما يخصني.

كورلين : صحيح، هذا شيء جيد، أليس كذلك؟

بيتر : ... لا أجد ما يبرر إضاعتي لوقتك يا سيدي... بما أنك

قلت إنك ستغادر حالاً، هل من الممكن أن آخذ شيئاً يخصني وأمضي أنا أيضاً؟

كورلين : نعم؟ ما هو هذا الشيء يا بيتر؟

بيتر *(توقف طويل بينما يحدق كورلين بشك):* أقصد مضربي يا سيدي. مضرب التنس.

كورلين : مضرب التنس، هيه؟ هل تركته في هذه الغرفة؟

بيتر *(يشعر بالخوف فجأة):* نعم يا سيدي، تركته في هذه الغرفة. لو تسمح لي الآن أن آخذه وأمضي وأعد ألا أزعجك بعد الآن.

كورلين *(محتار جداً):* بالطبع. *(يتجه بيتر بسرعة إلى نفس الدرج الذي سبق لكورلين أن فتحه في البداية وفتشه برفق. يراقب كورلين الفتى شبه زائغ وهو لا يزال مضطرباً نوعاً ما. ثم، وعلى حين غرة- وبتعمد- يفتح بيتر الدرج الثاني من الأعلى ينبش محتوياته بعصبية. ويصدم كورلين بشدة أن هذه الأشياء تخص جيفري. وفيما يبدأ بيتر العبث بالملابس الموجودة في الدرج أكثر من ذي قبل، يتقدم كورلين نحو الفتى. وعلى غير إرادة منه يجد كورلين أنه يمسك بذراع بيتر بقسوة).* تمهل، ما الذي تفعله؟

بيتر *(ينتفض مبتعداً)*: آه، أنا آسف. أعتقد أني عبثت بأشيائه، أليس كذلك؟

كورلين *(يسترجع هدوءه):* لا عليك، فأنا سأحزمها على أي حال. لكن أود أن أعرف سبب بحثك في هذه الدروج بالذات.

بيتر : لأن مضربي لا بد أن يكون في واحد منها.

كورلين : لم أفهم.

بيتر : لقد استعار جيفري مضربي في الربيع الفائت *(بضحكة عصبية)*، وأعتقد أنه نسي إعادته، ولأني عائد إلى المنزل اليوم، فكرت أنه يمكنني أخذه معي.

كورلين *(منزعجاً):* جيفري استعار مضربك؟ لا بد أنك مخطئ.

بيتر : لا، لست مخطئاً يا سيدي. لقد استعاره في الربيع المنصرم– قبل بدء التصفيات النهائية تماماً.

كورلين : لا يمكن أن يكون كلامك صحيحاً. لقد أرسلت لجيفري الكثير من المال في الربيع الماضي وكان من المفترض أن يستخدم جزءاً من ذلك المال في شراء كل معدات التنس التي يحتاجها. طلبت منه أن يشتري أفضل مضرب للتنس يجده، وألا يوفر في النفقات، فما الذي كان يبغيه من مضربك؟ *(يحدق بيتر بكورلين لبرهة، ثم ينظر بسرعة إلى الدرج الثالث من الأعلى ويفتحه. في أعلى الدرج يظهر مضرب التنس).*

بيتر : آه، ها هو يا سيدي، هو ذا *(يحاول الوصول إلى المضرب لكن كورلين يدفعه بعيداً عن المكتب برفق).*

كورلين *(مخرجاً المضرب من الدرج):* أهذا هو المضرب الذي تدعي أنه لك يا بيتر؟

بيتر *(باهتياج):* نعم، نعم إنه هو. والآن دعني آخذه يا سيدي. أخبرتك.. يجب أن أنهي حزم أمتعتي. ستحضر عمتي في الحال.

كورلين : لا يمكنني أن أدعك تأخذه دونما إثبات أنه لك، هل تفهم؟ يهمني جداً أن أعيد كل متعلقات جيفري سليمة. وهذا هو السبب الرئيس لرحلتي التي قمت بها ومنعت أحداً من القيام بها.

بيتر : ستجد كل أشيائه الأخرى.. سليمة. لكن هذا المضرب لي.

كورلين : لا أستطيع أن أفهم لم يصر شاب يمتلك كل شيء على استعارة المعدات الرياضية لشخص آخر.

بيتر *(بعد لحظة، وبهدوء):* إنه الشيء الوحيد الذي استعاره يا سيدي... من أي شخص.

كورلين *(ينقر بأصابعه على المضرب):* هل لي أن أسأل ما هو الشيء

المميز لهذا المضرب كي يسعى إلى استعماله في التصفيات؟

بيتر *(بعد توقف طويل. يحدق بعيني كورلين مباشرة، وبهدوء شديد)*: لكن هذا هو الأمر. لم يستخدمه في التصفيات.

كورلين *(يضحك بعصبية)*: فمتى استخدمه إذن؟

بيتر : لم يستخدمه أبداً يا سيدي.

كورلين *(يرتفع صوته رغماً عنه)*: فلماذا استعاره منك إذن؟

بيتر *(فجأة، إذ لم يعد قادراً على التحكم بنفسه)*: لم يستعره يا سيدي، بل أخذه.

كورلين : أخذه؟ ألا يعني هذا أنه استعاره؟

بيتر : لو تسمح لي بأخذه وأمضي.

كورلين *(بغضب)*: ماذا تعني أنه أخذ مضربك؟

بيتر : لقد.. لقد سرقه يا سيدي. *(تتسع عينا كورلين غير مصدق. يبقى بلا حراك تماماً، وكذلك الصبي. توقف طويل)*. آسف يا سيدي. اعذرني أرجوك، لقد غاب عن ذهني أنه ابنك.

كورلين *(صوته يرتجف وهو على شفا الانهيار)*: اخرج من هذه الغرفة... أريدك أن تخرج من غرفته، هل تسمعني؟

بيتر *(على وشك البكاء)*: نعم يا سيدي. نعم يا سيدي. أعدك أن أغادر. لكن يجب أن آخذ مضربي معي. علي أن آخذه يا سيدي. أنت لا تفهم. أوه، أنت لا تفهم.

كورلين : ما أفهمه هو أنك أتيت إلى هنا وشوهت عن قصد اسم فتى متوفى أمام والده. كيف جرؤت على اتهامه؟

بيتر : لم أقصد قول ذلك يا سيدي. لكنها خرجت مني عن غير قصد. لم أستطع منع نفسي. لم تصدقني عندما أخبرتك أنه استعاره فتوجب علي إخبارك بالحقيقة.

كورلين : إذن، فأنت تصر على وصم ابني بالسارق.

بيتر : لم أقل هذا. قلت إنه سرق هذا المضرب يا سيدي.

كورلين : اللعنة توقف عن مناداتي يا سيدي.

بيتر : آسف.

كورلين : الشيء الوحيد الذي يجب أن تأسف له هو ما تفوهت به عن ابني. يسرق؟ لا يمكن أن أتخيل أن جيفري يفعل شيئاً كهذا... حتى ولو كان فقيراً.

بيتر : لا شأن لي بما يكلفه شراء المضرب. كان عليه أخذ مضربي أنا.

كورلين : ولماذا مضربك بالتحديد؟

بيتر : لأني كنت منافسه في إحدى المباريات يا سيدي وشعر أن فرصته ستكون أفضل إن تأكد أنني لن أصل إلى هذا المضرب بالتحديد ليساعدني.

كورلين : أوه، أجد تصديق هذا أكثر استحالة من اتهامك الشنيع الآخر.

بيتر : إنها الحقيقة يا سيدي. أترى، كان الجميع يتحدثون عني على أني المنافس الفعلي الوحيد له.. أعني في التصفيات، وكان جيفري يعلم كم أعتمد على هذا المضرب بالتحديد في مباراتي. إنه لوالدي، وهو بمثابة تعويذة تجلب الحظ لي. لا أستطيع فعلاً أن ألعب بدونه.. وكلما لعبت كنت أفوز يا سيدي. لكن جيفري أخذه، لذا كان علي أن أمضي وأشتري واحداً آخر. وكما حدث، فقد خسرت من المباراة الأولى.

كورلين : بالتأكيد خسرت لأنك تفتقر إلى مهارة جيفري. لقد كان الدكتور بيكر هنا منذ برهة وأخبرني كم كان رياضياً ماهراً.

بيتر : بالتأكيد كان كذلك يا سيدي. الحق أنه كان الأفضل في المدرسة.

كورلين : فإذن؟

بيتر : لكنـي لا أزال علـى ثقـة مـن أن الفرصـة كانـت سـانحة لـي لأتغلب عليه في التصفيات. وقلة من الفتيان كان يراودهم نفس الشعور.. وبقي الأمر كذلك إلى أن أخذ مضربي.

(يحدق كورلين ببيتر للحظة، ثم يجره من يده برفق محاولاً إخراجه من الغرفة).

كورلين *(بهدوء، محاولاً الحفاظ على سيطرته على نفسه):* حسن، انتهينا. سنذهب أنا وأنت لنتحدث إلى الدكتور بيكر وبعض المدرسين. أريد أن أعرف الآن إن كنت تقول الحقيقة.

بيتر *(ينتفض مبتعداً. بشكل هستيري تقريباً):* أوه، لا. أرجوك يا سيدي لا، لا تخبرهم بما أخبرتك به. لن يسامحوني أبداً. ولن يسمحوا لي بالبقاء سنة أخرى في المدرسة. وذلك سيفطر قلب عمتي هيلينا. سيفطره بالتأكيد. ثم، لن يزيدوا على قول إنني أكذب. عليهم أن يحموا جيفري الآن.

كورلين : لا تحاول التفلت يا بيتر. أنا على ثقة من أننا لو جلسنا مع الدكتور بيكر وناقشنا القصة كاملة بروية سنكتشف صدق ما قلته لي.

بيتر *(يبدأ بالبكاء):* عليك أن تسمح لي بأخذ المضرب والمضي. هذا كل ما يعنيني. إنه الشيء الوحيد الذي يعنيني في هذا العالم.

كورلين : ألا يعلم المعلمون بهذه الحادثة؟ أنا على يقين من أنك ناقشت الأمر معهم طالما أن هذا المضرب يعني لك الكثير.

بيتر : لم أستطع القيام بذلك.

كورلين : ولم لا؟

بيتر : إنها قصة شائكة.

كورلين : عليك أن تخبرني يا بيتر وإلا فأنا أحذرك، سوف آخذك إلى

الدكتور بيكر والآخرين.

بيتر *(يستمر في البكاء):* أرجوك، لا تكرهني على إخبارك بها.

كورلين : أنا أصغي يا بيتر.

بيتر *(يفضي بها):* لكنه ابنك.

كورلين : أنا أصغي.

بيتر *(يخرج صوته عن نطاق السيطرة أكثر فأكثر وهو يتحدث):* هددت بإخبار اثنين من المدرسين بالأمر، لكن جيفري قال إن أنا فعلت فسوف ينتقم مني.

كورلين : ينتقم منك؟

بيتر : بنفس الطريقة التي نال بها من الآخرين. لقد تعامل معي بأسوأ أسلوب. فقد هدد بطردي. وقال إنه سيلجأ إليك وأنت تهتم باتخاذ كل الإجراءات الضرورية بالتحدث مع الدكتور بيكر. وقال إنك منحت المدرسة الكثير من المال وإن الجميع يصغون إليك. ولهذا خفت يا سيدي. خفت أن يفصلوني وأنا أعلم كم سيؤلم هذا عمتي هيلينا. إنها سيدة عجوز مرحة. وهي تحاول على الدوام جعل الآخرين يمرحون مثلها، لكنها في الحقيقة دائماً وحدها. وهي تعول علي كثيراً لأنني الشخص الوحيد الذي يهتم بها فعلاً.

كورلين : لا تهمني عمتك في شيء. أريد أن أسمع ما يختص بجيفري.

بيتر : ... لقد أرهب المدرسين أيضاً، يا سيد كورلين. أحدهم، وهو السيد هولوي، ترك وظيفته بسبب جيفري، فقد كان جيفري يفعل كل ما من شأنه أن يؤذيه، كما جعل الأولاد الآخرين يكرهونه، وكان يسخر منه في وجهه إذ أنه كان يبدو غريب الأطوار أحياناً، ويرتدي نفس البدلة كل يوم يأتي فيه إلى

الفصل ورماد السجائر يعلوها. لكنني أحببت السيد هولوي، فقد كان مدرساً جيداً. كنا صديقين.

كورلين : وماذا حل به؟

بيتر : إيه، عندما أتى السيد هولوي إلى الدكتور بيكر وأخبره كيف يعذبه جيفري وبكل الأمور الأخرى، لم يحرك الدكتور بيكر ساكناً تجاه ذلك. عرفت هذا لأن السيد هولوي أخبرني به قبل أن يغادر. قال إن المدرسة بأكملها ستخرب بسبب ذلك– أي بسبب ما يفعله جيفري.

كورلين : لا يمكن أن أتصور أن مدرسة بأكملها تسير تبعاً لهوى فتى في الخامسة عشرة من عمره لأن والده كان يمنحها بعض المال. لا يمكن أن أصدق أنكم كنتم تهابونه كلكم *(يجلس كورلين على حافة السرير الأقرب إلى النافذة وقد نكس رأسه).*

بيتر : لم يكن الأمر يتعلق بك تماما يا سيدي. لقد رأيناك ولم تبد لنا ذلك الشخص الذي يمكن أن يخشاه الآخرون. لكنه جيفري، هو الذي أخافنا جميعاً. الطريقة التي كان ينظر بها إليك كانت أحياناً مخيفة جداً، ورأسه يشمخ أمام رأسك. كان يبدو مرعباً صدقني.

كورلين *(لا يزال رأسه منكساً، في ذهول، والتوتر داخله يزداد):* ... إنك تكذب يا ولد...

بيتر : كان حوله أناس يدعمونه بالطبع، والسبب في ذلك يعود إلى أنه كان يعطيهم المال أحياناً كي يساندوه. على أي حال، سواء أعطاك المال أم لا وأرادك إلى جانبه– لم تكن لتجرؤ على قول لا.

كورلين *(يعلو صوته):* .. إنك تكذب...

بيتر *(مستغرقاً تماماً الآن فيما يقوله):* وكان يتفوه بأشياء رهيبة عنا، أحياناً وفي وجوهنا، كما فعل مع السيد هولوي. وهو أقوى من

معظمنا في بنيته، وهذا ما جعلنا أكثر خوفاً منه. في يوم من الأيام شتمه أحد شركائه في الغرفة– شتيمة مقذعة– فما كان من جيفري إلا أن ضربه ضرباً مبرحاً فانتهى به المطاف في المشفى– أقسم على ذلك.

كورلين *(يفقد سيطرته على نفسه تماماً الآن، ثم ينهض فجأة بغضب ويصفع الفتى عدة مرات على وجهه):* ... كذاب.. كذاب.. كذاب... *(ثم يتهالك كورلين مغلوباً على أمره على حافة السرير وقد دفن وجهه بين كفيه. يقف بيتر قربه، جامداً تماماً. فجأة، يمد بيتر يده ليهدئ كورلين لكنه يسحبها بدلاً من ذلك خائفاً. بعد فترة، يرفع كورلين نظره إليه ويعطي المضرب للفتى، وقد غص صوته بالنحيب)* هاك– خذه– خذ هذا الشيء الكريه. لا يمكن أن أحتفظ به الآن على أي حال. *(يتردد بيتر للحظة، ثم يمد يده ليأخذ المضرب، لكنه يسحب يديه فجأة كما لو كان قطعة مشتعلة).* ألم تسمع ما قلت؟ لا أريده قربي، إنه لك. *(يأخذ بيتر المضرب بحركة سريعة ويغادر الغرفة فوراً).* يجلس كورلين بلا حراك يجاهد يائساً كي يهدئ من روع نفسه. ثم يمسح دموعه براحة يده وفي ذهول ينهض ويعود إلى المكتب. ينظر إلى مقتنيات جيفري لبعض الوقت. يتهاوى على الخزانة فيتشبث بها ليسند نفسه. بعد توقف طويل جداً، يفتح الباب ثانية. يمد بيتر يده بالمضرب إلى كورلين).

بيتر *(بصوت بارد وخال تماماً من العاطفة):* آسف. لقد اختلقت كل هذا يا سيدي. أردت فقط أن أحصل على مضرب جيفري. (يتابع كورلين تحديقه بالفتى وقد امتلأت عيناه بالحيرة، بينما يتابع بيتر مد يده بالمضرب إليه، بجمود الميت، وتسدل الستارة ببطء).

+++++++++

++++++++++++++++++

كلمـــات أساســـية
النظرية الأدبية والقيم
الحواريـــة Dialogisme [36]
تأليف: جان فيرييه
Jean Verrier

■ ترجمة: د.غسان السيد. ■

إن كتـاب (نقـد النقد، 1984)، هـو حكـم علـى النظريـة الأدبيـة بـين عـامي (1920–1980)، وهو "رواية تعليمية"، ينتهي بالفصل الموسوم: "نقد حواري؟"، إن إشارة الاستفهام تشير إلى فرضية عمل تؤكدها منشورات تودوروف التي تلت هذا الكتاب فيما بعد. إن الكتاب المحوري الذي خصصه لعام 1981، لباختين كان يحمل، من قبل، عنوان: "ميخائيل باختين، المبدأ الحواري"، إن عطف البيان هنا يشير إلى تعريف هذا المبدأ عند المفكر السوفييتي، لنعد حوالي عشر سنوات إلى الوراء، وسنرى التقديم لـ"ملاحظات من نفق" لدوستوفسكي، في الطبعة ثنائية اللغة لدار (أوبييه مونتين، 1972)، التي أعيد نشرها في (شعرية النثر، 1978). وعليه فإننا نعلم أن دوستوفسكي هو الكاتب الذي كان عمله في مركز اهتمام باختين. إن "نقد النقد" لا يشكل، إذن، تحولاً جذرياً، كما أنه لا يشكل عودة نحو "نوع من الإنسانية"، مثلما يؤكد بيرتراند بوارو . ديلبيش Bertrand Poirot Delpech في صحيفة (اللوموند) يوم 1984/12/7، ولكنه يشكل النتيجة لبحث طويل وصبور، لاقى خلاله مفهوم الحوارية معارضات عديدة تحت عنوانات مختلفة، وتم تجاوزها، مثل: "بين الشكل والدلالة، والهوية والغيرية، والخاص والعام.

[36] *هذا المقال مأخوذ من كتاب (تزفيتان تودوروف، من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ)، لمؤلفه، جان فيرييه، باريس، 1995.*

1 ـ دوستوفسكي، وباختين وتعدد الأصوات.

قرأ تودوروف دوستوفسكي ضمن النص، ولم تكن هذه هي حالة كثير من قراء باختين من الفرنسيين. وهو قرأ دوستوفسكي مع باختين وضده، والذي يتهمه أحياناً بالخطأ في قراءته للروائي الروسي، وحتى في تقديم تفسيرات تعطي عكس المعنى، وهو بذلك يظهر النقد الحواري.(نقد النقد، ص 92).

في التمهيد لـ"ملاحظات من نفق"، 1972، طمح تودوروف في تجديد قراءة دوستوفسكي عبر إظهار وحدة الدلالة والشكل، ووحدة المسائل التقنية الروائية، والمسائل الفلسفية: "هل يمكن أن ندرس التقنية عند دوستوفسكي، ونغض النظر عن النقاشات الأيديولوجية الكبيرة التي تبعث الإثارة في رواياته.

ـ يدّعي شكلوفسكي Chklovski أن رواية "الجريمة والعقاب" هي رواية بوليسية خالصة، مع تلك الخصوصية الوحيدة أن فعل التشويق جاء من النقاشات الفلسفية التي لا تنتهي . إن اقتراح قراءة لدوستوفسكي اليوم، يشكل نوعاً من التحدي إلى حد ما: إذ علينا أن نتوصل إلى رؤية أفكار دوستوفسكي وتقنيته، في وقت واحد، من دون أن نفضل إحداها على الأخرى بشكل تعسفي".

(بحوث جديدة في السرد، ص.134).

برز التحدي في أن المأساة التي قرأها تودوروف في (ملاحظات من نفق)، ليست مأساة نفسية، أو فلسفية، ولكنها "مأساة الكلام": "إن المأساة التي عرضها دوستوفسكي في، ملاحظات من نفق، هي مأساة الكلام، مع أبطالها الدائمين: فهناك الخطاب الحاضر "التالي"، والخطابات الغائبة للآخرين، "هم"؛ والأنتم، والأنتَ للمستمع الجاهز دائماً لأن يتحول إلى متكلم؛ وأخيراً الـ"أنا" الضمير القائم باللفظ، الذي لا يظهر إلا عندما يكشفه النطق، يفقد النص المنطوق في هذه الحالة، كل ثبات وموضوعية ولا شخصانية: لم يعد يوجد أفكار مطلقة، وجمود لا يمس لسيرورة نُسيت بصورة دائمة؛ أصبحت هذه الأفكار هشة هشاشة العالم الذي يحيط بها"، (بحوث جديدة في السرد، ص:143). تستدعي هذه الخلاصة المكثفة تفسيراً، إن أهم خطابات الغائبين تحدد الأعداء، الذين يسميهم دوستوفسكي أحياناً في "ملاحظات من نفق"، يقول تودوروف: "إننا نقرأ حواراً جدلياً كان فيه المخاطب الآخر حاضراً في ذهن القراء المعاصرين."إن (أنتم، أو أنتَ) هو أيضاً المخاطِب، (ونجده كذلك عند بلزاك وعند ستاندال)؛ ويمكن أن يصبح "أنتم . هم" الأعداء.

وأخيراً، إن الـ"أنا" التي تظهر في الملاحظات هي، كما نعلم، "أنا" مزدوجة (الأنا هي الآخر)، لأن "كل تسمية للمتكلم تطرح سياقاً جديداً للمنطوق، حيث أنا أخرى غير مسماة هي التي تنطق". ندرك من ذلك أن تودوروف يحكم بأن "إبداع دستوفسكي، على المستوى الرمزي، أكبر من إبداعه على المستوى النفسي.".

إضاءة
ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري

فهرس الموضوعات

2 ـ **الرمزي** Le symbolique

لم تعد الأفكار التي أخذت ضمن هذا التوزيع الموسيقي متعدد الأصوات، ماهيات ثابتة لا تتغير، لقد دخلت في "لعبة رمزية كبيرة". إننا نجد تحت قلم تودوروف، منذ التمهيد لـ"ملاحظات من نفق"، تفكيراً في الآلية الرمزية التي طورها في مرحلة لاحقة في (نظريات الرموز)، و(الرمزية والتفسير)، (انظر لاحقاً: الرمز،

ص.64، وما بعدها): "من الواضح أن مثل هذا التعميم تعسفي، بالنسبة إلى الأدب السابق، الفكرة دال خالص، وهي دال، من خلال الكلمات أو من خلال الأفعال، ولكنها لا تدل على نفسها، إلاَّ إذا اعتبرت سمة نفسية. إن الفكرة، عند دوستوفسكي، وعند بعض معاصريه بدرجات مختلفة، مثل نيرفال دو ريليا

ليست نتيجة لعملية تمثيل رمزية، إنها جزء لا يتجزأ منها. استخلص دوستوفسكي التناقض بين ماهو استدلالي وماهو محاكاتي عبر إعطائه للأفكار دوراً مرمِّزاً، وليس فقط دوراً مرمَّزاً؛ لقد حول فكرة التمثيل ليس من خلال رفضها، أو تقييدها، ولكن بالعكس، من خلال توسيعها لتشمل مجالات كانت غريبة عنها إلى حينه . على الرغم من أن النتائج يمكن أن تبدو متماثلة . "(شعرية النثر، ص.144).

3 ـ لعبة الغيرية

إن اللعبة الرمزية هي العنوان المتداخل الأخير لتمهيد (ملاحظات من نفق)، ضمن الطبعة الثانية، ثنائية اللغة لدار (أوبييه مونتين، 1972)، ثم ضمن (قواعد كاميرون)، وبعد ذلك، ضمن سلسلة كتاب الجيب (شعرية النثر، 1987)، كان نص هذا التمهيد يحمل، في حينه، عنواناً فرعياً هو (لعبة الغيرية)، يعد هذا برهاناً على أن الفكر، من النوع اللساني، مرتبط بشدة بالفكر الأخلاقي عند تودوروف. سمح له هذا ببناء قراءته لـ(ملاحظات من نفق)، عبر استخلاص وحدة جوانب متناقضة ظاهرياً:"إن المازوخية الأخلاقية، ومنطق السيد والعبد، والوضع الجديد للفكر، يشتركون جميعاً بالبنية الأساسية نفسها، وهي دلالية أكثر منها نفسية، إنها بنية الغيرية".

(بحوث جديدة في السرد، ص . 156).

في الواقع، غالباً ما تذرع النقد بمنطق السيد والعبد في شروحاته لأدب دوستوفسكي، ويرى تودوروف، وراء ذلك، فرضية أساسية مسبقة تكمن في "تأكيد الطابع الأساسي للعلاقة مع الآخر، وفي وضع جوهر الكائن في الآخر". هذا هو التفسير اللاعقلاني للمازوخية، والذي يقدمه الراوي في القسم الأول، والذي أعجب به النقاد كثيراً: إن الراوي يرضى بالألم لأن حالة العبودية، هي في النهاية، الوحيدة القادرة على تأمين اهتمام الآخرين به؛ وعليه فإن الكائن لا وجود له من دون المازوخية. (بحوث جديدة في السرد، ص.155).

هذه هي أخلاق التاريخ. إن الفرضية الأيديولوجية للتقنية الروائية واضحة: بما أنه من المستحيل رؤية الإنسان البسيط والمستقل، يجب أن نُغَلِّب فكرة النص المستقل، والتعبير الصادق لكائن معين، أكثر من فكرة أنه انعكاس لنصوص أخرى، ولعبة بين متحاورين.(بحوث جديدة في السرد، ص. 156). ثم يعرِّف علم الإناسة الذي يتوج، بالنسبة إليه، الفكر الباختيني حول الرواية، بالطريقة التالية:.... إن الكائن البشري نفسه هو الكائن المتنافر بشدة، وهو لا يوجد إلا من خلال الحوار: وفي قلب الكائن نجد الآخر.(ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص.9).

وفي النهاية، يعنون تودوروف الفصل الذي خصصه لباختين في كتابه (نقد النقد)، (الإنساني، وما بين الإنساني).

4 - الخاص والعام Le particulier et l'universel

إذا كانت كلمة (حوار dialogue) قد تخصصت، في اللغة الفرنسية، بمعنى "محادثة بين شخصين"، فإن السابقة (dia) من الكلمة يعني (الفصل) أو (عبر)، على الرغم من أن عالمة اللسانيات كاترين كيربرات أوركشيوني Catherine Kerbrat Orecchioni، اقترحت أن نميّز بين مصطلحي (trilogue)، ويعني حواراً بين ثلاثة أشخاص، و(dialogue)، ويعني حواراً بين شخصين.(انظر الحوار الثلاثي trilogue، مطابع جامعة ليون، 1944).

فهل يتعلق الأمر، عندما نتكلم عن الحوارية، والنقد الحواري، بخطابين أو بخطابات عديدة؟ لا يعطينا تودوروف، بخصوص النقد الحواري، إلاَّ أمثلة عن (الحوارات dialogues)، (ربما باستثناء ما ورد في كتاب، نحن والآخرون). ولكن الرواية الدستوفسكية متعددة الأصوات، وعلى هذا الأساس قرأها باختين، وتودوروف معه: "إن السمة الأكثر أهمية في المنطوق، أو على كل حال، الأكثر غموضاً هي حواريته، أي بعده التناصي... إن كل خطاب يدخل، عن قصد أو عن غير قصد، في حوار مع الخطابات السابقة حول الموضوع نفسه، ويدخل كذلك في حوار مع الخطابات المستقبلية، التي يستشعر أو يتوقع ردود فعلها. لا يمكن للصوت الفردي أن يُسمع إلاَّ إذا اندمج في الداخل المركب للأصوات الأخرى الحاضرة من قبل. وهذا صحيح ليس في الأدب فقط، ولكن في كل خطاب أيضاً، وهكذا وجد باختين نفسه مضطراً لتقديم تفسير جديد للثقافة: تتألف الثقافة من خطابات تُحْتَفَظُ بالذاكرة

الجمعية (مثل الأماكن العامة، والأنماط، والكلمات الاستثنائية)، وكل فرد مجبر على أن يتخذ موقفاً إزاء هذه الخطابات. إن الرواية هي بامتياز الجنس الذي يشجع تعدد الأصوات هذا، ولهذا السبب خصص باختين لها القسم الأكبر من أعماله. (ميخائيل باخيتن، المبدأ الحواري، ص.8).

يبدو أن ما ركز عليه تودوروف في طروحاته دوماً هو العلاقات بين العام والخاص: وهذا واضح في أعماله، بوصفه منظراً في الشعرية، حيث يسعى إلى قراءة قوانين النظرية العامة في الأدب ضمن النصوص الخاصة. ظهر له، مع باختين، وبصورة مناقضة لما كان يفكر به اللسانيون (مثل سوسور الذي لم يحتفظ من اللغة إلاَّ بالكلام)، والأسلوبيون (الذين لم يهتموا إلاَّ بتعبير الفرد)، أن "الملفوظ ليس فردياً، وهو متبدل بصورة غير محدودة، وغير مناسب للمعرفة؛ ويمكنه أن يصبح موضوع علم جديد للغة، ويجب أن يكون كذلك"، (ميخائيل باختين، ص.8).

5 ـ تعدد الأصوات والنسبية Polyphonie et relativisme

ولكن ألا يوقعنا الإعلاء من شأن التعددية الصوتية في النسبية، وفيما يسميه تودوروف في تفسيره لباختين في كتابه، نقد النقد، "النسبية المعممة"؟ (ص.84). نشير هنا إلى أن الشروط الخاصة بطباعة أعمال باختين وترجمتها (انظر كتاب جان بيتارد Jean Peytard، ضمن سلسلة ريفيرانس)، والعمل التوسيطي الذي قام به تودوروف لم تسمح دائماً وبسهولة بالتتبع التاريخي التطوري لفكر باختين؛خاصة آنيته. إذ لم نأخذ بعين الاعتبار (وكيف نفعل غير ذلك؟)، إلا لحظة تلقي فرنسا لقسم من أعمال المفكر الذي توفي عام 1975، والتي لا تزال غير مطبوعة، فإننا نفهم أن تودوروف يستطيع أن يطرح "الأيديولوجيا الفردية والنسبية التي تهيمن على العصر الحديث"، في كتابه (نقد النقد، 1984)، ولا تناقضه الأحداث التي جرت منذ عام 1989، خاصة انهيار الامبراطورية السوفييتية. أعاد تودوروف قراءة الكتاب الأول الذي أصدره باختين عام 1929 عن، "شعرية دستوفسكي"، بعد أن كان قد اطلع على، "أسئلة في الأدب وعلم الجمال"، الذي نشر سنة وفاته، وعلى جزء غير مطبوع بعنوان، "علم جمال الإبداع الشفوي"، الذي ظهر عام 1979، والذي يجمع كتاباته الأولى والأخيرة، ولخص وجهة نظر باختين في الحوارية على الشكل التالي: لم تعرف الرواية الحوارية الداخلية إلا حالتين: إما أن تؤخذ الأفكار لمضمونها، وعندها تكون صحيحة أو خاطئة؛ أو أن تؤخذ بوصفها إشارات على نفسية

الشخصيات. ينفتح الفن الحواري على حالة ثالثة، بعيداً عن الصحة أو الخطأ، وعن الخير والشر، مثل الحالة الثانية، من دون أن تختزل إليها، مع ذلك: كل فكرة هي فكرة شخص، تتموضع بالنسبة إلى الصوت الذي يحملها، وبالنسبة إلى الأفق الذي تهدف إليه. نجد، بدلاً من المطلق، تعددية وجهات النظر: فهناك وجهات نظر الشخصيات، ووجهة نظر المؤلف المماثلة لها؛ ولا تعترف بالأفضليات أو الطبقية.

إن تجديد دستوفسكي، على الصعيد الجمالي (والأخلاقي)، يشبه تجديد كوبرنيك، وكذلك تجديد إينشتاين على صعيد معرفة العالم الفيزيائي (صور أثيرة عند باختين): لم يعد هناك مركز، إننا نعيش في نسبية عامة.

(نقد النقد، ص 90-91).

يتهم تودوروف باختين بأنه، من جهة، خلط بين حقيقة أن "أفكار المؤلف" دستويفسكي قد قدمت للمناقشة، مثلما قدمت أفكار الشخصيات الأخرى في رواياته، وبين حقيقة أن صوت دستوفسكي ليس إلا صوتاً بين أصوات أخرى، لأنه هو خالق هذه التعددية، ومن جهة أخرى، يأخذ الاقتباس التالي من كتاب باختين في (شعرية دوستوفسكي): تجب الإشارة إلى أنه لا ينتج عن مفهوم الحقيقة الوحيدة وعي واحد ووحيد بالضرورة. يمكن أن نقبل، بصورة كاملة، أن الحقيقة الوحيدة تتطلب تعدداً في حالات الوعي.

يستخلص تودوروف من هذا الاقتباس دليلاً على أن تعددية حالات الوعي، وإذن، تعددية الأصوات، "لا تفرض بالضرورة التخلي عن الحقيقة الوحيدة". (نقد النقد،ص.95).

وفي النهاية يجد تودوروف، عند باختين في كتابه نفسه (شعرية دستوفسكي)، رفضاً واضحاً للنسبية:"يجب القول بأن النسبية والدوغماتية تستبعدان أيضاً كل مناقشة، وكل حوار حقيقي، عبر جعلهما غير مفيدين (النسبية)، أو مستحيلين (الدوغماتية). (مشكلات في شعرية دوستوفسكي، ص93، ذكر الاقتباس في كتاب نقد النقد، ص.102).

يعود هذا الجهر بالرأي إلى عام 1929(وأعيد طرحه في روسيا عام 1963)، وقد ردّده تودوروف حتى في أحدث كتاباته.

6 ـ الثقافة والثقافات Culture, cultures

هناك تغير في العلاقات بين الخاص والعام، وبين الفردي والاجتماعي (أو العالمي)، وبين الهوية والغيرية، وتغير في الحوارية، يجب البحث عنه فيما نسميه أحياناً "حوار الثقافات"، وفضَّلَ تودوروف أن يسميه "تلاقي الثقافات"، عندما مهد لعدد من مجلة (اتصالات)، خصص لهذا الموضوع، (عدد/43، 1986)، لقد طرح في هذا العدد، مثلما طرح من قبل في (غزو أمريكا)، و(مسألة الآخر، 1982)، وبعد ذلك في (نحن والآخرون)، و(الفكر الفرنسي عن التنوع البشري، 1989)، طرح علاقة الفرد بالثقافات. (انظر مقالة لويس دومون) أعيد نشر هذه المقالة جزئياً في الفصل السابع من (أخلاقيات التاريخ، 1991)، العمل الذي يتابع فيه تودوروف الفكر الذي كان قد بدأه في (نحن والآخرون)، والذي التقى مع أفكار عمله (في مواجهة المطلق)، إن نشر كتاب حول غزو أمريكا، قبل عشر سنوات من الاحتفال بمرور خمسمئة عام على ذلك، استطاع أن يدهش، ويبدو بعيداً عن مسألة الحوارية. إن "الاكتشاف" يحيل إلى الجغرافيا، و"الغزو" يحيل إلى العلاقات الإنسانية. إن ما يعتبره الأوروبيون اكتشافاً، ونقل حضارة إلى شعوب متوحشة، يعتبره ضحايا هذه الحملة الاستعمارية غزواً (انظر حكايات أزتيكية للغزو). (أزتيكي: متعلق بشعب الأزتيك الذي نزل قديماً في المكسيك.).

إن لعبة العنوانات ذات دلالة، ويمكنها أن تجعلنا نفكر بالأخلاقي باسكال (إن الحقيقة قبل جبال البيرينييه هي خطأ فيما وراءها.) يقوم تودوروف ، منذ الصفحة الأولى من (غزو أمريكا)، بإجراء تغييرين متوالين: من "الغزو" في عنوان الكتاب إلى "الاكتشاف"، في عنوان الفصل الأول، ومن "اكتشاف أمريكا"، إلى اكتشاف "الآخر"، الذي تقوم به "الأنا". أريد أن أحدثك عن اكتشاف الآخر الذي تقوم به الـ"أنا"، الموضوع ضخم وما كدنا نصوغه في عموميته، حتى رأيناه يتفرع بحسب الأصناف، وفي اتجاهات متعددة لا متناهية. يمكن اكتشاف الآخرين في ذواتهم. وأن نأخذ بعين الاعتبار أننا لسنا من طينة واحدة، وغريبين جوهرياً عن كل ماهو خارج ذاتنا: أنا هي آخر ولكن الآخرين هم أنا أيضاً: كائنات مثلي، تفصلها وتميزها مني، وجهة نظري بأن الجميع بعيدون، وأنا وحدي هنا. يمكنني أن أتصور هؤلاء الآخرين تجريداً وتأكيداً للصورة المادية لكل فرد، وآخر بالنسبة إلي؛ أو أتصورهم مجموعة اجتماعية مجسدة لا ننتمي إليها. ويمكن لهذه المجموعة بدورها أن تكون داخل المجتمع:

النساء بالنسبة إلى الرجال، والأغنياء بالنسبة إلى الفقراء، والمجانين بالنسبة إلى الطبيعيين؛ أو أن تكون خارجه، مثل مجتمع آخر يكون قريباً منا على الصعيد الثقافي، والأخلاقي، والتاريخي؛ أو أن يضم أفراداً مجهولين، وغرباء، لا أفهم لغتهم، ولا عاداتهم، وهم غرباء إلى حد أنني أتردد، أحياناً، في الاعتراف بانتسابنا إلى الجنس نفسه. لقد اخترت هذه الإشكالية المتعلقة بالآخر الخارجي والبعيد.. (غزو أمريكا، ص.11).

إن البحوث حول الغيرية التي امتدت إلى الثقافات لا تنفي بحوث المختص بعلم الأعراض، مثلما أوحى بعض النقاد المتسرعين. يدرس الفصل الثاني "المستوطن المسؤول"، أي علاقة كريستوف كولومبوس بالعلامات، واللغات، وبلغات الآخرين، بصورة خاصة؛ كما يدرس آخر هو "موكتيزوما Moctezuma والعلامات"، وآخر أيضاً: "كورتي Cortes والعلامات". وتودوروف نفسه يقول عن عمله إن "هذا البحث الأخلاقي هو تأمل في العلامات، وهو تأمل في التفسير والتواصل: لأن علم العلامات لا يمكن التفكير فيه خارج العلاقة مع الآخر". وفي هذا، فإن تودوروف قريب من تيار في الفلسفة المعاصرة يمثله (ج.هابيرماس J.Habermas، وك.أو. آبيل K.O. Apel). يريد أن يجد أساساً لهذه الأخلاق ضمن فعل التواصل البشري نفسه.

إن المقارنة بين ثقافة الإسبان، وثقافة الهنود ليست جديدة. يهدف إسهام تودوروف إلى توسيع هذه المقارنة إلى مجال العلامات والتواصل. إن الاختلاف الأساسي الذي يراه تودوروف بين علم العلامة عند الإسبان، وعلم العلامة عند الهنود هو أنه، إذا كان يوجد "نوعان كبيران من التواصل، الأول هو التواصل بين الإنسان والإنسان، والثاني هو التواصل بين الإنسان والعالم"... "فإن الهنود يعتنون بالتواصل الأخير، بصورة خاصة، في حين أن الإسبان يهتمون بالتواصل بين الإنسان والإنسان"، وهذا ما يفسره تودوروف أولاً كاختلاف بين نموذجين من الحوار: لقد تعودنا على ألاَّ نتصور التواصل إلاَّ بين البشر، لأنه إذا كان العالم ليس كائناً، فإن الحوار معه غير منسجم (هذا إذا كان هناك حوار). ولكن ربما يكون في ذلك رؤية ضيقة للأشياء، مسؤولة مع ذلك عن إحساسنا بالتفوق الذي نشعر به في هذا المجال. سيكون المفهوم أكثر غنى لو أنه امتد ليشمل التفاعل بين الشخص ومجموعته الاجتماعية، والشخص والعالم الطبيعي، والشخص والعالم الديني، هذا إلى

جانب التفاعل بين الفردوالفرد، والنوع الأول من التواصل هو الذي يقوم بدور أساسي في حياة الإنسان الأزتيكي، الذي يفسّر الإلهي والطبيعي والاجتماعي عبر الإشارات، والنبوءات، وبمساعدة هذا المحترف الذي هو الكاهن . العرَّاف. (غزو أمريكا، ص.90).

يميل هذا الاختلاف بين تصور الإسبان للعلامات، وتصور الهنود لها إلى صالح الإسبان. ويرى تودوروف في ذلك سبب خسارتهم: كل شيء يجري كما لو أن العلامات، بالنسبة إلى الأزتيكيين، تنبثق بصورة آلية وبالضرورة، من العالم الذي تشير إليه، أكثر من كونها سلاحاً يهدف إلى التلاعب بالآخر.(غزو أمريكا، ص.116).

إذا كان الإسبان متفوقين، بصورة واضحة لا تقبل الجدال، على الهنود في مجال التواصل بين البشر؛ فإنه ليس هناك، بالنسبة إلى تودوروف، إلاّ شكل واحد من التواصل: "الإنسان بحاجة إلى التواصل مع العالم، بمقدار حاجته إلى التواصل مع الناس". إن نصر الإسبان "الذين ننحدر منهم جميعاً كأوربيين وأمريكيين له أثره وهو الرفض الشديد لتواصل الإنسان مع العالم، وإلى الإيهام بأن كل تواصل هو تواصل بين البشر".(غزو أمريكا، ص.127).

ومثلما أنه يجب التمييز جيداً داخل المجتمعين بين تصرفات مختلفة، فإن تودوروف يقترح، لهذا، "تصنيفاً للعلاقات مع الآخرين"، يقوم هذا التصنيف على ثلاثة محاور يمكن أن نعلّق عليها إشكالية الغيرية". إنه أولاً، حكم قيمة (على الصعيد الأخلاقي): الآخر جيد أو سيء، أحبه أو لا أحبه.... هناك ثانياً فعل التقرّب أو الابتعاد بالنسبة إلى الآخر (على الصعيد العملي): أتقبل قيم الآخر، وأندمج معه؛ أو أجعل الآخر يتمثّلني، وأفرض عليه صورتي الخاصة؛ بين الخضوع للآخر وخضوع الآخر، يوجد أيضاً تعبير ثالث الذي هو الحياد أو عدم الاهتمام. ثالثاً: أتعرف إلى هوية الآخر أو أتجاهلها (وسيكون هذا على الصعيد العلمي البحثي)؛ من الواضح أنه لا يوجد هنا أي مطلق، ولكنه يوجد تدرج لا نهائي بين حالات المعرفة القليلة أو الأكثر عمقاً (غزو أمريكا، ص 223). عمّق تودوروف نظرته حول حوار الثقافات، وبصورة خاصة، حول "التنوع البشري"، و"تنوع الشعوب"، من خلال التفكير في تاريخ الفكر الفرنسي من بداية القرن الثامن عشر وحتى بداية القرن العشرين، ولا يهدف هذا التاريخ إلى أن يكون تاريخاً للأفكار لأنه غير معروف

("إن الخاص في الفكر هو أن ينبثق عن كائن فردي")، ولا أن يكون تاريخاً للأعمال، لأن هذا خاص جداً، وإنما أن يكون حواراً مع نحو خمسة عشر مفكراً فرنسياً. إنه نحن والآخرون، نحن (مجموعتي الثقافية والاجتماعية)، والآخرون (أولئك الذين لا يشكلون جزءاً من هذه المجموعة). إنَّ الحوار، هو في الوقت نفسه، موضوع الدراسة والمنهج، حتى وإن بدا أن الحوار لا يسيطر غالباً على العلاقات الثقافية المتبادلة. نجد، على امتداد عنوانات فصول هذا الكتاب، مسألة ا لعلاقة بين العام والخاص، والشامل والنسبي:"العام من خلال الخاص"، و"الإنسان أو المواطن"، و"فرنسا والعالم"، و"القومية مقابل الإنسانية"، و"النسبي و المطلق"، و"التماثل والتعدد"... النهاية المؤقتة هي "الإنسانية المعتدلة"، في الاعتراف الذي يجب أن تتمحور حوله الأيديولوجيا العالمية (وهي أيديولوجيا وحدة الجنس البشري)، والأيديولوجيا النسبية (وهي أيديولوجيا ترفض تقديم تصنيف للثقافات المختلفة)، والذي يجب أن يفكر فيه باستمرار التنظيم بين القيم الثقافية العالمية، والقيم الثقافية المحلية. هذه هي تحديداً المهمة التي خصَّ بها تودوروف الوظيفة العقلية لمن يجمع في شخصه نشاطات العالِم، ونشاطات السياسي. كتب في العدد الذي ذكر سابقاً من مجلة اتصالات: "ينطلق رجل الفعل من القيم التي يقدّر، في حين أن المفكر يجعل منها، في المقابل، موضوع تفكيره نفسه. إن وظيفته، هي بصورة أساسية، نقدية، ولكن بالمعنى البنائي للكلمة: إنه يقابل بين الخاص الذي نعيشه جميعنا، وبين العام، ويخلق فضاء نستطيع فيه أن نتناقش بشرعية قيمنا" (مجلة اتصالات، عـ43،ص.6). يشير تودوروف، في افتتاحية الفصل الأول من (نحن والآخرون)، إلى منظورين يمكن من خلالهما مراقبة التنوع البشري: يتعلق الأمر، بالنسبة إلى المنظور الأول، بمعرفة ما إذا كنا نشكل صنفاً إنسانياً واحداً، أو أصنافاً عديدة. وهذا يقود إلى اكتشاف أن "التبادل الثقافي مؤسِّس للثقافي"، هي صيغة منسوخة عن "التبادل الإنساني مؤسِّس للإنساني"، (بخصوص قراءة باختين لدستوفسكي، نقد النقد، ص.96).

أما المنظور الثاني، الذي بدأ به تودوروف، فيطرح سؤال القيم: هل يمكن الحكم على الثقافات المختلفة، أو أن القيم كلها نسبية؟ وهذا المنظور يفرض تفكيراً من نموذج أخلاقي. إننا نرى، بذلك، أن التفكير في الحوارية والغيرية مرتبط بالتفكير الأخلاقي.(أنظر، قيم، ص.77. وما بعدها). مع ذلك لم يُنسَ الأدب. في الحقيقة،

إن تودوروف بحث في الأدب عن نموذج لكي يخرج من العقم المتبادل بين الانغلاق داخل الثقافة الخاصة، وبين التدمير الشامل لثقافة من قبل الآخر (أو تمثّل، والذي هو شكل من التدمير). إن التصور الذي طوره غوته عن العلاقة بين الآداب زوده بهذا النموذج. فمن جهة، يجب عدم التخلي عن الخصوصية، بل التعمق فيها حتى العثور على العام والعالمي، ومن الجهة الأخرى، يجب النظر إلى الأدب الأجنبي على أنه تعبير آخر عن العالمي. لنأخذ مثالاً من عصرنا، وليس من عصر غوته، إذا كانت رواية (مئة عام من العزلة) تنتمي إلى الأدب العالمي، فذلك لأن هذه الرواية متجذّرة بعمق في ثقافة العالم الكاريبي؛ وفي المقابل، إذا كانت قد استطاعت التعبير عن خصوصية هذا العالم، فذلك لأنها لم تتردد في تبني الاكتشافات الأدبية لرابلي Rabelais، أو فولكنر Faulkner. (اتصالات، ع43، ص.18، وأخلاقيات التاريخ، ص.122).

وهذا يختلف عن مفهوم "وعاء الصهر الذي بلغ أقصاه،.... حول أدب عالمي تمَّ الحصول عليه من خلال السرقة حيث لا يعطي الواحد إلاَّ ما امتلكه الآخرون من قبل". إن المسألة الأهم، بالنسبة إلى تودوروف، هي جذب الآخرين وليس تصدير الذات. بعبارة أخرى "يجب مساعدة الترجمات إلى الفرنسية أكثر من مساعدة الترجمات من الفرنسية: تدور معركة الفرانكوفونية في فرنسا نفسها، قبل أي شيء آخر. "هكذا ننتقل من النظرية إلى الاقتراح العملي.

نجد في بداية كتاب (أخلاقية التاريخ، ص. 38–40، 1991). العرض الأكثر وضوحاً للمراحل الأربع من فهم الثقافة الأجنبية عند تودوروف: المرحلة الأولى: لا وجود لهوية أخرى غير هويتي. أنا ناقد أدبي، وكل الأعمال التي أتحدث عنها لا تُسمع إلاَّ صوتاً واحداً: هو صوتي. إنني أهتم بالثقافات البعيدة، ولكنها كلها تشكلت، من وجهة نظري، كما تشكلت ثقافتي. أنا مؤرخ، ولكنني لا أجد في الماضي إلاَّ صورة للحاضر.

المرحلة الثانية: أذوب لصالح الآخر، لا وجود لهوية أخرى غير هويته: سواء كنت مؤرخاً للأدب أم ناقداً، فإنني أتباهى بجعل الكاتب الذي أقرؤه يتكلم، مثلما هو في دخيلته، دون أن أضيف إلى كلامه أي شيء، أو أن أحذف منه شيئاً.

المرحلة الثالثة: أتحمل ثانية مسؤولية هويتي: لا أدعي، بوصفي عالماً بالأجناس البشرية، أنني أجعل الآخرين يتكلمون، ولكنني أقيم حواراً بيني وبينهم؛

أنظر إلى مقولاتي الخاصة على أنها مقولات نسبية بقدر مقولاتهم. أتخلى عن الحكم المسبق الذي يرتكز على تخيّل أنه يمكن التخلي عن كل حكم مسبق... إنني أؤكد أن كل تفسير هو تفسير تاريخي (أو عرقي).... تأخذ الثنائية (التعددية) مكان الوحدة؛ وتبقى الأنا متميزة من الآخر.

المرحلة الرابعة: معرفة جديدة للآخر، ومعرفة جديدة للذات، بشكل مطلق: من خلال التفاعل مع الآخر تتحول مقولاتي بطريقة تصبح فيها ناطقة بالنسبة إلينا نحن الاثنين، ولا شيء يمنع من أن تصبح محكية بالنسبة إلى الغير، إن العالمية التي اعتقدت أني ضيعتها، وجدتها من جديد في مكان آخر: ليس في الموضوع، ولكن في المشروع.

□□□

أخــبار أدبيــة

■ ترجمة وإعداد: هدى أنتيبا ■

"الاحتفال بعام هوغو"

إنه عام "فيكتور هوغو" في بلاد الغول Gaule[37] عام يجتهد في تكريم مؤسس الحركة الرومانسية الأوربية الشاعر السياسي والمسرحي الملتزم "هوغو" على امتداد مناطق متفرقة من تلك البلاد. انطلقت تلك المناسبة بمبادرة وزارة التربية الوطنية الفرنسية –على اعتبار أن المحتفى به من مواليد "بوزونسون" لعام 1802– وذلك في السابع من شباط 2002 حين استجابت مئات المدارس في أنحاء البلاد لطلب الجهات التعليمية المسؤولة بتخصيص أولى حصص الدراسة في اليوم المذكور لقراءة مقتطفات من أعمال أديبها المعروف عالمياً "فيكتور هوغو"... ولتعم الفعاليات المرافقة لهذا الحدث مختلف الأنشطة الإعلامية والجامعية والفنية كالمسارح والمعارض وصالات السينما... إحياءً لذكرى مرور (200) سنة على ولادته وإذا بعشرات البرامج الإذاعية داخل بلاد الغول وخارجها تتناول جوانب من حياة هذا الجمهوري الثائر والأكاديمي المتمرد والشاعر الرومانسي ورجل الصحافة والنائب النظامي (نسبة لحزب النظام الفرنسي يومئذٍ). بالتفصيل والنقد والتحليل إضافة لمسيرته الأدبية ومعاصرته لامبراطوريتين وثلاثة ملوك وثلاث ثورات... وأفردت

---

[37] تشمل تسمية بلاد الغول Gaule كلاً من فرنسا وايطاليا... وبلجيكا ولوكسمبورغ وسويسرا كما حمل السيلتيون والإيبريون من برتغاليين وإسبان ومنذ أيام الرومان لقب الغوليين في حين أطلق على منطقة بريطانيا فقط اسم بلاد الغال Galles أي "ويلز" وينسب إليها أمير "ويلز" منذ القرن الثالث عشر.

لمسرحه الشعري وقصائده الملحمية ورواياته ومقالاته ورسائله وخطاباته أبواباً شكلت الخلفية التاريخية للأحداث والمستجدات المواكبة للقرن التاسع عشر... وتوقفت عدة إذاعات بلجيكية ونمساوية وإيطالية وبلغارية عند تأثيرات "مانيفست الرومانسية" على المعركة الدائرة بين أنصار الكلاسيكية من جهة والحداثة من جهة أخرى منذ ذلك الحين..

ألم تصنع رائعته "هيرناني"- وهي دراما من خمسة فصول قدمت لأول مرة على خشبة المسرح الفرنسي يوم 25 شباط 1830- أسطورة هذا التيار الأدبي؟! أما الأقنية التلفزيونية الأوروبية فقد تناوبت الحكومية منها والخاصة على إنتاج أفلام وثائقية تغطي محطات من مراهقة (هوغو) وشبابه وزواجه وشيخوخته ووفاته... زواجه من "أديل" حين لم يتجاوز العشرين والتي أقامت علاقة آثمة مع "سانت بوف" وكان صحفياً ناشئاً آنذاك وقد دعمه "هوغو" فيما بعد ليعتلي كرسياً في الأكاديمية الفرنسية إلى جانبه... وكان هجوم "بلزاك"- كما تفيد سيرته في TF5- على "هوغو" مع التزام "سانت بوف" الصمت ووقوف كل من "شاتوبريان" و"تيوفيل غوتيه" و"جيرار دونيرفال" و"هيكتور بيرليوز" و"أوجين دولاكروا" إلى جانبه قد صنع مجد هوغو الأدبي يوم معركة "هيرناني" الشهيرة.

وهو ما سلطت عليه القناة الفرنسية الأضواء مؤخراً.

أما دعمه للفقراء ومساندته للمحرومين فقد غطتها القناة البلجيكية التلفزيونية في معرض حديثها عن وصيته والتي حملت تبرعه بمبلغ 50000 فرنك فرنسي ويساوي اليوم قرابة [200.000] يورو للفقراء...

وهي وصية أجّجت المشاعر الشعبية ودفعت آلاف الفرنسيين والغوليين للسير في أضخم المواكب الجنائزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يوم توفي "هوغو" في الأول من حزيران 1885... وقد فتح "البنتيون" أبوابه -مقبرة عظماء فرنسا- خصيصاً من أجل استقبال رفاته آنذاك- وسيتابع ملايين المشاهدين الأوروبيين تلك الذكرى فوق شاشاتهم في التاريخ المذكور كما هو معد من قبل التلفزيون الفرنسي الرسمي- أما رحلة نفيه إلى "بروكسل" (بلجيكا) "ولندن" (بريطانيا) "وجيرسي" (فرنسا) وجزيرة غيرنيسي قرب الشواطئ الفرنسية- وذلك إثر انقلاب 2 كانون الأول 1851- فرغم قسوة وطأتها على "هوغو" إلا أنها دفعته لكتابة أشهر مؤلفاته "البؤساء" و"عمال البحر" و.... وتصور الأفلام الوثائقية المرتبطة برحلة

المنفى كيفية لجوء "هوغو" إلى البحر حيناً وإلى عشيقته المخلصة "جوليت درويه" حيناً آخر للخروج من أرقه الليلي.. وقد تحول منزله في "غيرنيسي" إلى متحف يزوره السواح ستة أشهر في العام.. ففي ردهات وغرف الطابق الثاني من هذا المنزل – ويفتح أبوابه بدءاً من 2 نيسان حتى 5 تشرين الأول 2002– دوّن "هوغو" مراسلاته واستقبل زواره ومريديه... تبادل الرسائل مع "جوليت" على امتداد نصف قرن– وصل عدد الرسائل من الحبيبة إلى "فيكتور" إلى [17000] رسالة تضمنت قصائد كتبها "هوغو" لمعشوقته منذ عام 1833 –حين قامت "جوليت" بتمثيل دور الأميرة "نيفروني" في مسرحية "لوكريس بورجيا"– وانتهت بوفاة تلك الأخيرة بعد 50 سنة من الهيام والوجد وقد طبعتها دار "لافون" قبل أيام بجزئين...

وتنشر المطبوعات الحديثة الخاصة بعام "هوغو" النسخة الأصلية لتلك الرسائل ولأول مرة.. كما تتنقل كاميرات أفلام تحمل عنوان "أسطورة الرومانسية" و"سنوات هوغو" داخل المنازل التي لجأ إليها الأديب الفرنسي خلال نفيه خارج بلاده...

وكان مهرجان "البيوغرافيات" (السيرة الحياتية) الذي نظم في مدينة "نيم" الفرنسية مطلع شباط 2002 وشمل 80 أديباً مشاركاً قد أفرد تظاهرة خاصة بـ "هوغو" إلى جانب معرض تواقيع أشهر الكتاب العالميين: "هوغو" و"هيمنغواي" و "زولا" و"فولتير" و"بروست"...

وهي مجموعة فريدة من نوعها عرضت على هامش مهرجان "نيم".. هذا في حين دشنت "رابطة كوبا" الناشطة في فرنسا لقاءً خاصاً لتغطية "عام هوغو" تحت عنوان "هوغو وكوبا" شارك فيه أدباء من البلدين أمثال "بول ايسترادي" و"جال سيبناشي" و "أوسيبو ليبال" و"كارمن سواريز ليون" وذلك يوم الأول من شباط في قصر لوكسمبورغ.. كذلك أخرجت المكتبة الوطنية لفرنسا في مستودعات كنوزها الثمينة مخطوطات تعود لأديب الفرانكوفونية الأول "هوغو" دوّنها بخط يده وعرضها بأسلوب سكينوغرافي للجمهور "جان مارك جوليه" في حين قام "مايكل لوند سديل" بتسجيل 26 نصاً كتبه "فيكتور هوغو" يمكن الاستماع إليها بواسطة الدليل السمعي "الأوديوغايد"..

أما الإصدارات بمناسبة مرور 200 سنة على ولادة "هوغو" فقد تجاوزت معارض الكتب الخاصة بتلك الذكرى لتضم مئات العناوين نذكر منها: "دفاتر هوغو".. "الكتابات السياسية" (أنطولوجيا).. "مراسلاته العائلية".. "مئة قصيدة"

لهوغو.. "سنوات هوغو" 1802–1885 (مطبوعات لاروس).. "الأعمال الشعرية (مطبوعات الجيب).. "ألف باء هوغو" (فلاماريون) "ألبوم المئوية الثانية".. "عذارى فيردون"..

ونظراً لتنوع الأنشطة الخاصة بهذه المناسبة وانتشارها وتوزيعها في عشرات الدول التابعة للفرانكوفونية مما لا يتسع له هذا المقال استبعدت تلك الفعاليات لترك المجال أمام نظيراتها الخاصة بأوروبا.

وعلى غرار معارض الكتب المرتبطة بـ "هوغو" التي ألفها أو تناولت أعماله وتنظم في عشرات المدن الأوربية: "جنيف" "لوزان" "أنفير". "بروكسل" "روما".. "باريس".. يأتي معرض أعمال "هوغو" الفنية ويشمل لوحات رسمها الشاعر الرومانسي كلوحة "قدري" ومنحوتات خشبية "كحاملة الكتاب" و"سفينة البحار" الصاخبة.. ليوسع من دائرة اهتمامات هذا الأديب المبدع الغزير الإنتاج.. ولتسلط أعماله التشكيلية الأضواء على إسهاماته في مختلف المجالات الإبداعية.. إلى جانب ترجمة كتبه إلى أكثر من مئة لغة حية.. ويكفي أن نذكر كما قالت مجلة "الباري ماتش" أن "البؤساء" رائعته الأشهر ترجمت كعمل مسرحي موسيقي راقص إلى 23 لغة ويستمر عرضها على عشرات المسارح في دول الفرانكوفونية وسواها كما هو الحال في "نيويورك" حيث تعرض على خشبات "برودواي" منذ عام 1978 دون انقطاع وليشاهدها أكثر من 53 مليون متفرج حتى يوم ولادته مطلع شباط 2002..

ويجمع أدباء أوروبا على أن "هوغو" هو "شكسبير" فرنسا دون منازع.. ألم تقدم "الكوميدي فرنسيز" رائعته "التأملات" للمرة الستين كعرض مسرحي وذلك منذ وفاة "هوغو" حتى الآن؟! وسيقدم المخرج والفنان والمسرحي "فيليب نواريه" اعتباراً من أواخر آذار على خشبات "الشانزيليزيه" هذا العمل من تنفيذ "فريدريك بيليه غارسيا".

ومن المعروف أن عشرات الأدباء العالميين انكبوا على إحياء ذكرى "هوغو" اليوم في مؤلفاتهم نذكر آراء حفنة منهم على سبيل المثال:

"تاسليمة نصرين" التي وجدت في "هوغو" قرين "طاغور" شاعر الهند الأكبر وروائي البنغال الأول والمسرحي الهندوسي الأشهر.. فأعمال "هوغو" تجاوزت الألف قصيدة شعرية والعشرين مسرحية والثماني روايات ومثلها مجموعة قصصية وألفي غنائية شعرية لحنها وكتب كلماتها بنفسه.. كذلك يمتدح الكاتب المكسيكي: "كارلوس

فوينتيس" في مقالة خاصة بـ "هوغو" نشرتها "النوفيل أوبسرفاتور" مواقف الشاعر الفرنسي المتعدد المواهب فيقول: "هوغو هو الوجه الكوزموبوليتك للرومانسية التي انفتحت على إنكلترا وإسبانيا وألمانيا وأمريكا.. من خلال اهتماماته بالبروليتاريا والثورة الصناعية والإصلاحات الاجتماعية.. أثار إعجابي لوقوفه ضد الحكم بالإعدام ومعاداته الفقر والأمية..

أما الأديب البلجيكي "سيمون ليس" فقد نشر كتاباً خاصاً بـ "هوغو" عنوانه: "هوغو عند البلجيكيين" يشيد خلاله بمواقف الأديب.. كذلك الأمر بالنسبة للروائي البيروفي: "ألفريدو برايس ايشينك" الذي اعترف أن أهم روائي في القرن التاسع عشر يظل هوغو.. في حين يضيف الروسي "مارك خاريتونوف": "لم يمت جان فالجان ولن تنتهي حياته في أذهان القراء لأنه نصير الفقراء والمحتاجين والمعذبين على الأرض".. ويشاطره الأديب التركي "أورهان باموك" الرأي حول المسيرة الطليعية لأديب إنساني فوق العادة.. أما "هنري بينا روبر" و"جان بول سكوت" فقد تناولا في كتابهما "معارك هوغو" دعوته للتحرر التي تعتبر اليوم أكثر معاصرة من طروح عشرات الأدباء الذين عاصروه.. ألم يتبن "هوغو" قضية تحرر المرأة والطفل ودافع عنهما وطالب بتعليمهما وذلك قبل أن يبدأ العالم بمعالجة مشاكل الجهل والأمية والفقر؟! وهي الطروح التي تناقشها حفنة من الأدباء في أمسيات وندوات ولقاءات خاصة "بعام هوغو" في باريس وسواها من المدن الأوروبية أمثال "روبير بادنتير" يوم 14 آذار تحت عنوان:

"هوغو والحكم بالإعدام" وزميلته "كان ماري فوجيه" في "الشاعر فيكتور والنساء" يوم 11 نيسان.. الخ..

من الغبار عائد..

"شيء رائع يحدث لنا".. مانشيت تصدر "البوكس ريفيو" في "لوس أنجلوس تايمز".. تمتدح أحدث روايات "راي برادبوري" وعنوانها "من الغبار عائد".. و"برادبوري" صاحب "فرنهايت 451" حصل العام الماضي على ميدالية "الناشيونال بوك فاونديشن" لمساهماته في الأدب الأمريكي.. ها هو يبلغ سن 81 مطلع 2002.. لتحتفل به مدينة "لوس أنجلوس" رغم ولادته في الميديل ويست.. بعد أن وصلت أعماله إلى ثلاثين مؤلفاً و 600 قصة قصيرة وعشر مسرحيات إضافة لاقتباسات سينمائية وتلفزيونية عدة.. عرف "راي" الشهرة كشاعر الفنتازيا قبل أن

ينتقل إلى الرواية لتحط "فرنهايت 451" في واجهات المكتبات في العالم مع نزولها إلى صالات السينما الأوروبية إخراج الفرنسي "فرانسوا تروفو".. تثير "من الغبار عائد" على غرار "فرنهايت 451" التي استبقت غزو الشاشات والأخبار لعالم المعرفة/ الثقافة.. ردود فعل متباينة في وسائل الإعلام الغربية. فبينما تمتدحها صحافة كاليفورنيا الأدبية والأوروبية تتعرض لهجوم زميلتها النيويوركية.. هاهو "تيموتي" بطل الرواية لسان حال "برادبوري" يتكلم عن الموت والخلود رغم كونه طفلاً صغيراً.. وإذا فلسفة "تيموتي" أو "راي" نابعة من تجربة الأديب الأمريكي حين أصيب عام 1999 بجلطة دماغية كادت أن تجعله عاجزاً.. لكن سرعان ما استرجع صحته ليعود للكتابة من جديد وليستعد لنشر رواية بوليسية هذا الصيف عنوانها "لنقتل جميعاً كونستانس" مع مجموعة قصصية: "مرة أخرى إلى الطريق" ومجموعة شعرية على هامش سيناريو فيلم للعام القادم عنوانه "صوت الرعد" إخراج "ريني هارلين" ونسخة سينمائية جديدة لرائعته "فرنهايت 451" تنفيذ "فرانك دارابون"

"عن ملحق لوموند"

مطاردة السعادة

من المسرح انتقل "دوغلاس كينيدي" إلى الرواية لينطلق اسمه في سماء الأدب الأنغلو ساكسوني بسرعة البرق.. ألف أربع مسرحيات عندما كان يعيش في "دابلن" الثمانينات (للمسرح الوطني الإيرلندي) ليتحول إلى الرواية النوع الأدبي الأكثر شعبية عبر ضفتي الأطلسي... حققت "مداهمة" ثم "الرجل الذي أراد أن يعيش حياته" واليوم "مطاردة السعادة" أعلى أرقام المبيعات في المكتبات الأوروبية والأمريكية مطلع 2002 وستتحول روايته الجديدة "مطاردة السعادة" إلى السينما على غرار "مداهمة"... وقد هجر "دوغلاس كينيدي" الولايات المتحدة الأمريكية مسقط رأسه ليقيم في إيرلندة منذ ربع قرن... وتنتقد روايات كينيدي: أمريكا التي شبهها بالوحش... وتروي "مطاردة السعادة" قصة "كيت" التي تحضر مأتم والدتها في نيويورك لتلتقي بـ "سارة" صديقة والدها الذي هجر أمها للارتباط بها فتكشف "سارة" لابنة حبيبها "كيت" أغرب علاقة حب في ظل الماكارثية بدءاً من عام 1945 وحتى حرب فيتنام...

"عن مجلة النوفيل أوبسرفاتور"

"الجمرات" الهنغارية

إنها المرة الأولى التي تتم فيها ترجمة أعمال "ساندرو ماراي" إلى اللغة الإنكليزية... و"ماراي" أحد طليعة الروائيين الهنغار في الثلاثينيات من القرن العشرين... طرده الشيوعيون من وطنه الأم عام 1948 رغم شهرته وترجمة أعماله إلى الروسية والفرنسية لينتهي به المطاف منتحراً في "سان دييغو" عام 1989...

تدشن روايات "ساندور" التحليل النفسي الذاتي من خلال الشخصيات وتفاعلها مع الأحداث في الأدب الهنغاري- وقد نشرت دار فيكينغ مطلع كانون الثاني 2002 رائعته "الجمرات" الصادرة عام 1942 -باللغة الهنغارية- مترجمة إلى اللغة الإنكليزية.. وتتناول الرواية محادثة جرت بين صديقين تم التعارف بينهما خلال دورات المدرسة العسكرية ثم افترقا لتمر سنوات قبل لقاء جديد عام 1941.. فتعود بهما الذكريات إلى أيام الشباب... ويشبه النقاد "ماراي" بـ "توماس مان"...

عن مجلة "بلاي"

ذاكرة الألم

"مانوئيل ريغا" شاعر وقاص وروائي وصحفي إسباني معروف... من مواليد عام 1957 حصل على جائزة النقد الأدبي عام 1990 والجائزة الوطنية لإسبانيا وجائزة "تورنتي باليستير" عام 1996... نشر أواخر عام 2001 روايته الجديدة: "قلم النجار" ترجمها عن اللغة الغاليسية "رامون تشاو وسيترج" إلى اللغتين الإسبانية والفرنسية صدرت عن دار "غاليمار" قبل أيام... تسلط الرواية الأضواء على قصة الدكتور "دانييل باركا" نصير الحزب الجمهوري أيام حكم "فرانكو" والذي يزج في السجن لنشاطه السياسي... تقوم علاقة حب بين "دانييل" و"ماريزا مللو" حفيدة أحد المهربين الأثرياء الذي رفع شعار: "دائماً إلى جانب المنتصر"...

تنتهي بإخلاص الحسناء "ماريزا" لحبيبها الجمهوري الذي يؤدي به السل إلى الموت البطيء...

في السجن يلتقي "باركا" مع شاعر من غرناطة يحكم عليه بالموت على يد "هيربال" البطل السلبي في الرواية... لكن قبل إعدامه يقدم الشاعر لجلاده قلمه المصنوع من الخشب (قلم النجار) رمز رسالة موجهة للإنسانية تدعو ليقظة الضمير العالمي...

وفي مقدمة الرواية يشكر "مانويل ريغا" الشاعر "كاميلودياز باليتو" الذي استوحى من عملية اغتياله يوم 14 آب 1936 أحداث رائعته الأدبية...

عن لوموند ديبلو ماتيك

الديون

نحن الآن في قلب الأمازون شمال البرازيل: يطل "راباز" الراوي يطلعنا على أحداث تجري في قريته قبل أن يصبح الناطق الرسمي لأهل (القرية) الصامدين في وجه المالكين الكبار... يسعى هؤلاء لانتزاع الأرض من الذين يعملون بها منذ أكثر من خمس سنوات حين وصلت أفواج المهاجرين إلى تلك المنطقة التي تحيط بها الغابات الخضراء... تمضي رواية "الديون" للأديب "موريس لوموان" في سرد وقائع تجري شمال البرازيل بينما السلطات الرسمية تشق طرقات في قلب الأمازون يتجاوز طولها ألفي كيلو متر أحياناً... ولأن القانون يبيح امتلاك أي أرض مهجورة بعد الإقامة فيها سنة وأربعاً وعشرين ساعة يستصلح "راباز" وجيرانه من الفلاحين الأراضي الحرجية ثم يشيدون بيوتهم الخشبية بسواعدهم وعرق جبينهم ليستحقوا حماية الشرعية القانونية (زراعة أرض بور سنة ويوم واحد فقط...) لكن "السينهور: "إيمي" وبمساندة عصابة مأجورة يسعى لترحيل هؤلاء الفلاحين وانتزاع الأرض منهم وتدمير قريتهم بعد إحراق منازلهم ومحاصيلهم... "وإيمي" هذا عراب المالكين الكبار أي الإقطاعيين... لا يتوانى عن استخدام وسائل العنف والدسائس لاقتلاع هؤلاء الفقراء من أرض أصبحت محط أنظار الاحتكارات المتعددة الجنسية... وتنتهي الرواية "بلا غالب ولا مغلوب" وهي المأساة التي تعيشها الغابة الأمازونية اليوم... وقد صدرت "الديون" عن دار الأطلنتي في فرنسا...

عن لوموند ديبولماتيك

الكسندر "فولودين" يؤرخ للقرن العشرين

ارتبطت حياة "الكسندر فولودين" الدراما تورجي والروائي والقاص الروسي على غرار مسيرته الأدبية بالمتغيرات التي شهدها القرن العشرون... اهتم "فولودين" بتحرر المرأة كما في أعماله المسرحية: "العاملة الصغيرة" 1956 و"خمس أمسيات" 1959 "والشقراء" 1979... ساند أدباء "الموجة الجديدة" منذ ولادة تلك الحركة الأدبية عام 1970 وبخاصة "الكسندر غالين"... وعلى غرار "اكسيونوف"

و"إيروفيف" احترف "فولودين" كتابة الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، نقلت مجموعة من مسرحياته إلى الشاشة الفضية "خمس أمسيات"، من إخراج "نيكيتا ميخالكوف"... أما مغامرات "طبيب الأسنان" وصدرت عام 1965 فقد تحولت إلى فيلم من تنفيذ "إيليم كليموف" بينما نقل "سيرغي غيرا سيموف": "أمهات –بنات" وزميله "غورغي دانيللا" مسرحية "ماراتون خريفي... أعجب عشرات المخرجين بأعماله وبخاصة "أوليغ إيفريمون" و"أناتولي إيفروس" "ويوري ليو بيموف"... وقد عرض هذا الأخير مسرحية "فولودين" المعروفة: "أوركسترا الأمل الصغيرة" عام 1980 توفي الأديب الروسي خلال أعياد آخر عام 2001 في "سان بطرس سبورغ" عن عمر يناهز 82 سنة وهو من مواليد "مينسك" في "بيلاروسيا"...

عن لوموند

الترجمة هي لغة أوروبا

"لولا حضورهم لما وجدت الآداب الأجنبية"... بتلك المقولة خرجت أعمال اللقاء الدولي الخاص بشؤون الترجمة في العالم وعقد مؤخراً في مدينة "آرل" الفرنسية. وهو الثامن عشر من نوعه وشارك فيه مترجمون يمثلون 45 لغة مختلفة.. وحمل اللقاء عنوان "الترجمة هي لغة أوروبا"... ويقول الأديب الشاعر والمترجم الفرنسي "ميشيل ديغي" ما من قارئ يتابع قراءة كتاب كما يفعل المترجم الذي يدقق في الهوامش والكلمات كلمة تلو كلمة والفواصل الواردة في النص الأصلي وهو مالا يقوم به أحد باستثناء هذا الخبير في اللغات... ولا يكفي فهم المعنى لإتقان الترجمة الأدبية وإنما يجب التزود بمخزون ثقافي يسهم في هذه العملية التي أصبحت شبيهة "بترجمة أوذيسية" كما دعاها "ديغي"... ويضيف "ميشيل": "إن مهمة المترجم مرادفة لمهمة الأديب من حيث الإبداع والموهبة فبدون المترجم لا وجود للأدب المحلي والأجنبي.. وما من أدب يستطيع الاستمرار بالتقوقع على نفسه بمعزل عن جيرانه لذلك كلما ذُكِرَ أديب يجب أن نتذكر جهود المترجم الذي نقل أو سينقل كتابات هذا المؤلف إلى اللغات والشعوب المجاورة التي لا تتكلم لغة الأديب المذكور"... وقد منح لقاء "آرل" عدة جوائز: جائزة طلاب المدارس لأفضل نص أدبي نقله أبرز تلاميذ مدارس مدينة "آرل"؛ جائزة "جمعية رجال الأدب"... أما لماذا "آرل" وليس سواها من المدن؟ فمن المعروف أن الاتحاد الأوروبي اختار من بين تسع جامعات أوروبية عريقة في حقل الترجمة أقدمها على الإطلاق وتقع في مدينة "آرل" ليتم سنوياً التداول في لقاء شامل

حـول شـؤون هـذا الحقـل الاسـتراتيجي بالنسـبة للعلـوم الإنسـانية... ويمـد الاتحـاد الأوروبـي سنوياً الجامعات التسع بالمساعدات لتدريس وتدريب وتخريج خبراء فـي الترجمة: أبرز فروع المعرفة وأكثرها حيوية لكونها مفتاح الحضارات....

عن ملحق لوموند

صالونات أدبية للألفية الجديدة

إنها نافذة خارج الحاسوب وعزلته الاجتماعية، فَتَحَتْها مجموعة من العاملات في مجال الأدب للعودة إلى فنون المحادثة والنقد واللقاء الفكري بين طليعة المثقفين بعد أن كادت الأنترنيت تقضي على تلك الفنون...

بدأت تلك العاملات الأديبات تحقق نجاحاً تلو النجاح مع نزول الشعراء إلى الساح في باريس اليوم... فها هي "فرانسواز غاليمار" حفيدة مؤسس دار الطباعة والترجمة والنشر التي تحمل اسمها (وهي من أبرز الدور في فرنسا) تفتح صالونها الأدبي كل شهرين لاستقبال طليعة النقاد والكتاب بهدف التداول حول كتاب صدر حديثاً وقراءة مقتطفات من شعر أجنبي مترجم أو... صدر عن أية دار أجنبية (غير فرنسية) معروفة... وينضم إلى هذا الصالون الأدبي سفراء من الدول المعتمدة وفنانون تشكيليون وأحياناً رجال السياسة الأوربية كوزير خارجية فرنسا أو إسبانيا أو بلجيكا من الذين نشروا مؤلفات سابقاً...

ويحيي هذا اللقاء "الصالونات الأدبية" التي انتشرت في أوروبا القرن الثامن عشر في بيوتات "لويز دو فيلموران" وماري لور دو نواي" و"ماركيزة شاتليه" ومدام "دوديغان" و"جولي دو ليسيناس" ومدام "غوفران"... وليست "فرانسواز غاليمار" الوحيدة التي اقتبست هذا التقليد، لا بل انتقلت عدواها إلى "لوكلير ماري فرانسواز" المسؤولة عن الثقافة في مجلة "لوبوان" "وكريستين أوبران" والأميرة "آن دوبوربون سيسيل" ....

عن الإكسبريس

"كاريل تشرشل" على خطى "بيكيت"

تقترب أعمالها من روائع "صاموئيل بيكيت" و"إدوارد بوند" و"هارولد بنيتر" إلى جانب تأييدها لجماعة أنصار السلم واحترافها الكتابة الدرامية.. إنها "كاريل تشرشل" التي يخرج اليوم "بيتربوك" إحدى مسرحياتها الجديدة وعنوانها "إلى البعيد" على

خشبات باريس.. بعد لندن ونيويورك... وتسلط المسرحية الأضواء على الفتاة "جوان" التي حطت عند خالتها "هاربر" في الريف البريطاني لترى خالها يضرب رجلاً وطفلاً في منتصف الليل... ولأنها شاهدت مالا يجب أن تشاهده عليها الاحتفاظ بالسر هكذا قالت لها "هاربر".. وحين تكبر "جوان" تلتقي بفتى أحلامها "تود" الذي يعمل معها في ورشة لصناعة القبعات الخاصة بالجنود... تندلع الحرب لتعود ذكريات الطفولة تؤرق مضجع "جوان".. وكانت المسرحية "إلى البعيد" قد حققت نجاحاً منقطع النظير في لندن على غرار "فتيات القمة" و "السماء السابعة".. وتبلغ "كاري تشرشل" اليوم 66 سنة.. وقد عادت إلى بريطانيا بعد إقامة طويلة في كندا لتغدو دراما تورجية مقيمة في "الرويال كورت" لندن... وتنتقد مسرحيات "تشرشل" سنوات تاتشر خلال عرضها في برودواي ولندن وباريس.

عن النوفيل أوبسرفاتور

❒❒❒

Foreign Literature Quarterly, no.110,
Spring 2002, Twenty Seven Years

Contents

D. Play.

E. News and Reviews

❑❑

الآداب الأجنبية، العدد 110،ربيع 2002
السنة السابعة والعشرون

المحتويات :

❑❑❑